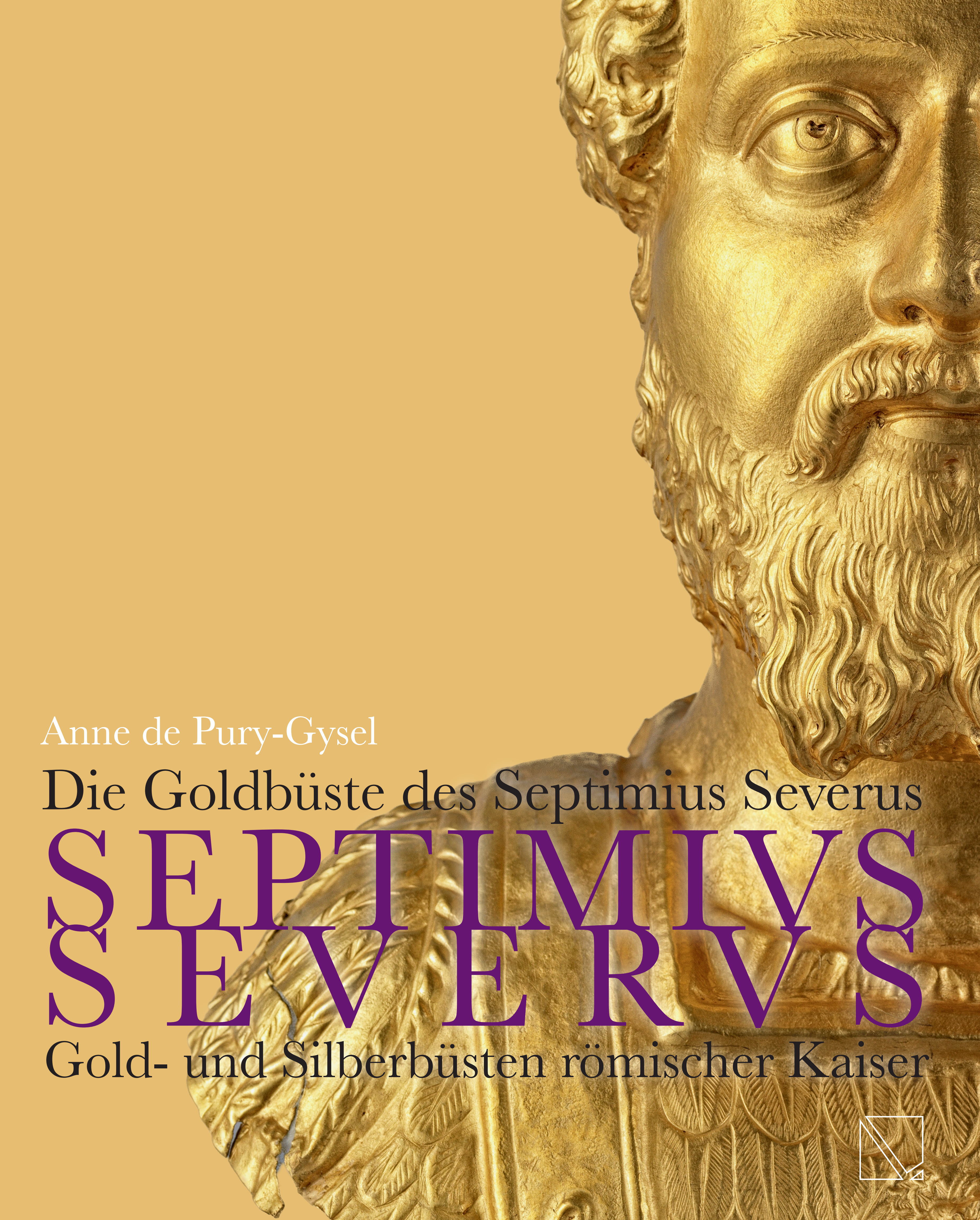


Anne de Pury-Gysel

Die Goldbüste des Septimius Severus

SEPTIMIVS SEVERVS

Gold- und Silberbüsten römischer Kaiser

Anne de Pury-Gysel

DIE GOLDBÜSTE DES SEPTIMIUS SEVERUS

Gold- und Silberbüsten römischer Kaiser

Anne de Pury-Gysel

DIE GOLDBÜSTE DES SEPTIMIUS SEVERUS

Gold- und Silberbüsten römischer Kaiser

Mit Beiträgen von Alessandra Giumlia-Mair
Fotos der Goldbüste des Septimius Severus von Thanos Kartsoglou

LIBRUM Publishers & Editors | Basel | Frankfurt

Gedruckt mit Unterstützung der Berta Hess-Cohn
Stiftung, Basel

Dieses Buchprojekt wurde außerdem von folgenden
Institutionen unterstützt:



Fondation de Famille Sandoz, Pully

Dr. h. c. Alfred Mutz-Stiftung für alte, insbesondere
antike Technologie und Technikgeschichte, Basel



Schweizerische Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften

Deutsches Lektorat: Rainer Vollmar, Frankfurt a. M.
Englisches Lektorat: Sandy Hämmerle, Galway, IRL
Gestaltung und Satz: Katja von Ruville, Frankfurt a. M.
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

ISBN: 978-3-9524542-6-8
DOI: 10.19218/3952454268



Open-access bei



www.librumopen.com

Umschlagbild: Goldbüste des Septimius Severus.
Archäologisches Museum Komotini, Griechenland.
Inv. 207. Vgl. Abb. 1.
Foto: Thanos Kartsoglou, Thessaloniki.

INHALT

VORWORT

Die Veröffentlichung der Goldbüste des Septimius Severus hängt eng mit meiner Forschungsarbeit zur Goldbüste des Marc Aurel zusammen. Im Jahre 2006 veranstaltete das Römermuseum Avenches, das ich leitete, eine Sonderausstellung mit dem Titel «Die unglaubliche Entdeckung der Goldbüste von Marc Aurel»[1]. Diese Veranstaltung hatte zwei Anliegen. Zum einen sollte das Original zehn Jahre, nachdem es zum letzten Mal an seinem Fundort *Aventicum* gezeigt worden war, erneut einige Monate öffentlich sichtbar sein. Hervorgehoben wurde in dieser Ausstellung die große Seltenheit solcher kaiserzeitlichen Bildnisse aus Gold oder Silber, von denen nur ganz wenige dem Einschmelzen zur Rückgewinnung des Edelmetalls entgangen sind. Dazu zählt auch die Goldbüste des Septimius Severus, die im Archäologischen Museum in Komotini (Griechenland) aufbewahrt wird. Eine Fotografie dieses Stücks gelangte in die Ausstellung in Avenches und ihren Katalog[2], in Augenschein konnte das Original zu jener Zeit hingegen nicht genommen werden. Erst anlässlich der Teilnahme am 18. Kongress der *Association Internationale pour l'Histoire du Verre* 2009 in Thessaloniki bot sich mir die Gelegenheit, die Goldbüste des Septimius Severus in Komotini aufzusuchen. Eine Diskussion mit dem damaligen Museumsdirektor, Dimitrios Matsas, ergab, dass es zu diesem seltenen Stück effektiv nie eine ausführliche Veröffentlichung gegeben hatte. D. Matsas ermutigte mich, die Erlaubnis zur Publikation zu beantragen. Dank des Interesses der 19. Ephorie Griechenlands an meinem Forschungsunternehmen erteilte mir das Kulturministerium Griechenlands Ende 2010 die Publikationserlaubnis. Drei weitere Reisen führten mich 2011, 2014 und 2016 zum Studium nach Komotini, Didymoteicho /*Plotinopolis* und nach Thessaloniki. Die Forschungsarbeit konnte dank der ausgezeichneten Bibliotheken Basels ausgeführt werden.

1 Hochuli-Gysel und Brodard 2006.
2 Hochuli-Gysel und Brodard 2006, 96, Abb. 104.

Zu den Zielen der vorliegenden Arbeit gehört die vollumfängliche Veröffentlichung der Goldbüste des Septimius Severus mit einer ikonographischen, stilistischen und chronologischen Einordnung. Ich bin mir dabei bewusst, dass die Erforschung der Bildnisse des Septimius Severus in mancher Hinsicht einer neuen Aufarbeitung bedürfte, die ich jedoch nicht leisten kann. Daneben sollen verschiedene kulturgeschichtliche Aspekte beleuchtet werden. Ich hoffe, dass die ausgezeichneten, vom griechischen Fotografen Thanos Kartsoglou angefertigten Aufnahmen zusammen mit meinen Beobachtungen und Vermutungen kommende Studien anregen werden. Im zweiten Teil dieser Publikation werden zwölf weitere römische Kaiserbüsten aus Edelmetall in ihrem Kontext und ihrer Funktion erörtert. Außer den beiden kleinen Goldbüsten in der Ferrell Collection in Houston und in einer Privatsammlung konnte ich sämtliche Stücke besichtigen.

Von großem Nutzen und Gewinn sind die Beiträge von Alessandra Giumlia-Mair zu den Metallanalysen, die 2016 an der Goldbüste des Septimius Severus im Museum von Komotini und an der vergoldeten Silberbüste des Caracalla im Ungarischen Nationalmuseum in Budapest durchgeführt werden konnten.

Meine Forschungsarbeit zur Goldbüste aus *Plotinopolis* konnte ich erst 2011 – nach meiner Pensionierung – aufnehmen; sie wurde verschiedentlich durch weitere Forschungsvorhaben verzögert.

Dem griechischen Kulturministerium in Athen danke ich für die Publikationserlaubnis der Goldbüste des Septimius Severus und für ihr Vertrauen.

Im Archäologischen Museum von Komotini danke ich den ehemaligen und aktuellen Mitarbeitern für ihre Unterstützung: Chryssa Karadima, Dimitris Matsas, Litsa Lainidou, Yannis Lainidis, Matthaios Koutsoumanis, Panayota Dalakoura und Marina Tasaklaki.

Ein ganz besonderer Dank geht an den Fotografen Thanos Kartsoglou und seine Frau Mina, Thessaloniki, mit denen ich im Jahr 2014 die Fotokampagne der Goldbüste in Komotini realisieren konnte.

Zahlreichen Kollegen und Institutionen bin ich für Fotos, Informationen, Hinweise und Unterstützung zu Dank verpflichtet:

Polyxeni Adam-Veleni, Archäologisches Museum, Thessaloniki; Peter Albert, Archäologische Staatssammlung, München; Anastassios Antonaras, Byzantinisches Museum, Thessaloniki; Annika Baer, Kunstmuseum Basel; Lorenz Baumer, Universität Genf; Bayerische Staatsbibliothek, München; Berlin, Antikensammlung; Rosemary Besson-Tate; Georges Cardoso, Musée gallo-romain, Lyon; Kalliopi Chatzimikolaou, Archäologisches Museum, Thessaloniki; Karsten Dahmen, Münzkabinett der Antikensammlung Berlin; Jean-Paul Dal Bianco, Avenches; Maria Grazia Diani, Pavia; Stephanie Felten, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz;

Regula Frei-Stolba, Aarau; Michel E. Fuchs, Universität Lausanne; Teresa Giove, Museo Archeologico Nazionale, Napoli; Alessandra Giumlia-Mair, Meran; Susanne Greiff, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz; Martin Guggisberg, Universität Basel; Thomas Gysel, Veltheim; Sandy Haemmerle, Galway; Heidrun Hochgesand, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz; Thomas Hufschmid, Basel; Despina Ignatiadou, Archäologisches Nationalmuseum, Athen; Daniel Keller, Universität Basel; Annemarie Kaufmann-Heinimann, Basel; Daria Lanzuolo, DAI, Rom; Eberhard H. Lehmann, Paul Scherrer Institut, Villigen; Rüdiger Lehnert, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz; Hans Lieb †, Schaffhausen; Elena Mango, Universität Bern; Anne-Kathrein Massner, Schriesheim, D; Christian Miks, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz; Zsolt Mrav, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest; Jocelyne Nelis-Clément, Genf und Bordeaux; Barbara Niemeyer, Antikensammlung Berlin; Gabriella Pantò, Museo Archeologico, Torino; Stephan Patscher, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz; Markus Peter, Augusta Raurica, Augst; Albert de Pury, Basel; Marcus Reuter, Rheinisches Landesmuseum Trier; Ellen Riemer, Landesmuseum Mainz; Valeria Sampaolo, Museo Archeologico Nazionale, Napoli; Hugues Savay-Guerraz, Musée gallo-romain Lyon; Florian Schmid, Paul Scherrer Institut, Villigen; Harald Schulze, Archäologische Staatssammlung, München; Peter-Andrew Schwarz, Universität Basel; Valeria Selke, München; Site et Musée Romains, Avenches; Jeffrey Spier, J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Bernd Steidl, Archäologische Staatssammlung, München; Kai Michael Töpfer, Universität Heidelberg; Melinda Torbágyi, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest; Leslie Trammell, The Ferrell Collection, Houston; Andreas Vavritsas †, Thessaloniki; Mary-Lise Verdon, Avenches; Dietrich Willers, Ostermundigen; Benedikt Zäch, Münzkabinett, Winterthur.

Besonders bedanken möchte ich auch für die gute Zusammenarbeit mit dem Verlag LIBRUM Publishers & Editors und seinem Leiter, Dominique-Charles R. Oppler.

Dieses Buch hätte nicht gedruckt werden können ohne die großzügige finanzielle Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, der Fondation de Famille Sandoz, der Dr. h. c. Alfred-Mutz-Stiftung, der Stiftung Berta Hess-Cohn und weiteren Sponsoren, die nicht genannt werden möchten.

Anne de Pury-Gysel
Basel 2017

TEIL I

DIE GOLDBÜSTE DES SEPTIMIUS SEVERUS AUS PLOTINOPOLIS



Abb. 1
Hier und auf den folgenden Seiten (Abb. 1–6): Goldbüste des Septimius Severus aus Didymoteicho / *Plotinopolis*. Treibarbeit. Höhe 28,4 cm. Gewicht 980 g. | Archäologisches Museum Komotini (GR), Inv. 207.

1. VORGESCHICHTE

1.1. Einleitung

Gold erlangte in Rom erst nach den Eroberungen von Gebieten im Osten eine große Bedeutung. Der Kontakt mit den hellenistischen Reichen und schließlich deren Einverleibung brachte den Römern ab dem 2. Jahrhundert v. Chr. ungemeine Reichtümer und große Goldmengen. Die Kontrolle über alle römerzeitlichen Goldminen und Münzstätten lag in den Händen des Kaiserhauses. Der Gebrauch von Gerät und Schmuck aus Gold, Silber und Edelsteinen nahm zu. Leider ist aber außer Münzen und Schmuck nur ein ganz geringer Teil der einst zahlreichen römischen Erzeugnisse aus Gold erhalten geblieben. Viele Informationen zu Wertschätzung und Bedeutung von Gold verdanken wir indessen den schriftlichen Quellen.

Im Jahr 1965 wurde in Didymoteicho, dem antiken *Plotinopolis* (Thrakien, Nordgriechenland, Abb. 7–10) eine 28,4 cm hohe Goldbüste des Kaisers Septimius Severus (193–211) gefunden (Abb. 1–6). Nun kann dieser außerordentliche Fund erstmals ausführlich vorgestellt werden.

Obwohl aus den antiken schriftlichen Quellen bekannt ist, dass unzählige Statuen und Büsten römischer Kaiser aus Gold erschaffen wurden, sind nur zwei größere Büsten bewahrt, da alle anderen Werke zwecks Wiederverwendung des Edelmetalls zu meist unbekanntem Zeitpunkt eingeschmolzen wurden. Außer der Goldbüste des Septimius Severus aus der römischen Provinz Thrakien im Osten des Imperiums ist jene von Kaiser Marc Aurel erhalten, die 1939 aus einem Kanal unterhalb des Cigognier-Heiligtums in Avenches/*Aventicum* (Schweiz), also in der Provinz Obergermanien, im Nordwesten des Römischen Reiches, geborgen wurde (Abb. 87).



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Abb. 7 Karte des Römischen Reiches mit den Grenzen seiner Provinzen im 2. Jahrhundert. Das Römische Reich im Jahr 117 zur Zeit seiner größten Ausdehnung beim Tode Kaiser Traians. Pfeil: ungefähre Lage der antiken Stadt *Plotinopolis* (römische Provinz Makedonien), Fundort der Goldbüste des Septimius Severus.

Somit wird deutlich, dass diese beiden Goldobjekte äußerst seltene Funde sind, dass ihr Quellenwert zur Kenntnis römischer Goldschmiedearbeit von größter Bedeutung ist und dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen sowie ihre Publikation von großer Wichtigkeit sind. Ganz unterschiedliche Fragestellungen verbinden sich mit diesen Büsten. Woher stammt das Gold? Welchem Gegenwert entsprachen die Goldobjekte? Wer war der Auftraggeber, wer der Toreut? Wen stellten die Büsten dar? Wer konnte sich in Gold abbilden lassen? Welchem Zweck dienten solche Büsten, die im Gegensatz zu Marmorbildnissen leichter zu transportieren waren?

Diesen Gesichtspunkten wird im Folgenden nachgegangen.



Abb. 8 Region des westlichen Thrakiens mit der Lage von *Plotinopolis*, Fundort der Goldbüste des Septimius Severus, und dem Flusslauf des goldführenden Hebros.

Abb. 9 Blick von Westen auf Didymoteicho (Griechenland), links im Bild. Rechts der Hügel Aghia Petra, auf dem die antike Stadt *Plotinopolis* lag.

1.2. Fundort und Fundgeschichte

Die Goldbüste von Kaiser Septimius Severus wurde Anfang Juni 1965 in einer Tiefe von 1,6 m auf dem Gebiet der antiken Stadt *Plotinopolis*, auf der Ostflanke des Hügels Aghia Petra, südöstlich des modernen Stadtzentrums von Didymoteicho gefunden, als die griechische Armee einen Graben aushob[3]. Nach ihrer Entdeckung wurde die Büste offenbar mehrere Tage versteckt, ehe sie schließlich nach einer Denunziation an die zuständigen Behörden gelangte. Unterdessen war allerdings schon ein Teil des unteren Randes der Büste abgeschnitten und verkauft worden. Dieser außerordentliche Fund einer antiken Goldbüste wurde alsbald in der Tagespresse bekannt gemacht, so auch in der Londoner *Times* vom 12. Juni 1965[4].

Eine sofort von A. Vavritsas veranlasste Nachgrabung förderte als einziges weiteres antikes Objekt eine Münze des Kaisers Herakleios aus der 1. Hälfte des 7. Jahrhunderts zutage[5]. Diese Münze lag in 3,2 m Tiefe, also wesentlich tiefer als der Fundort der Büste. Grundsätzlich müsste dies bedeuten, dass die Büste sekundär und auf jeden Fall nachantik in den Boden gelangt ist, doch gibt es keinerlei Möglichkeit, die beschriebene stratigraphische Situation zu überprüfen.

Didymoteicho / *Plotinopolis* liegt nahe des Zusammenflusses des goldführenden Evros (griechisch Έβρος, Hebros, heute in seinem unteren Lauf Grenzfluss zur Türkei) und des Erythropotamos, im Bezirk Evros, dem östlichsten Teil der griechischen Verwaltungsregion Ostmakedonien-Thrakien (Abb. 9).

Plotinopolis liegt an der Stelle einer bereits seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. bestehenden Stadt, die möglicherweise den Namen *Kerselenos* trug[6]. Es ist anzunehmen, dass die Stadt 204 v. Chr. anlässlich der Eroberung Makedoniens und dieses Teils von Thrakien zerstört wurde[7]. Zur römischen Provinz wurde Thrakien 45 n. Chr. Kaiser Trajan gab der Stadt im frühen 2. Jahrhundert den neuen Namen *Plotinopolis*

3 Daux 1965, 683; zum Fundplatz: Bakalakis, Georgios, *Archaiologikes erevnes sti Thraki*, 1961, fig. 7. – Vavritsas 1969, 419 präzisiert die Fundlage auf dem Hügel Aghia Petra, erwähnt aber nicht, dass die Aushubarbeiten durch die griechische Armee getätigt wurden. Wie Dimitrios Matsas, Direktor des Archäologischen Museums in Komotini, versichert, waren jedoch Angehörige der Armee die Ausgräber, so wie bei Daux 1965, 683 erwähnt. Diese Bestätigung sowie die Angaben zum Erhaltungszustand der Büste erhielt ich im September 2009. Es wurde mir auch wiederholt versichert, dass keinerlei Dokumentation zum Auffinden der Büste noch zu einer zu einem unbekannten Zeitpunkt erfolgten Restaurierung existiere.

4 So zitiert bei McCann 1968, 143.

5 Vavritsas 1969, 419.

6 Skarlatidou, Evdokia, »Anaskaphes stin archaia Plotinopoli« (Ανασκαφές στην Αρχαία Πλωτινόπολη), In: Bakalopoulos, Apostoleos E. (Hrsg.), *I istoriki, archaiologiki kai laographiki erefna gia ti Thraki*. Symposium zu Ehren von G. Bakalakis. (Thessaloniki) 1988, 109–126 (griechisch). – Louiza Loukopoulou und Maria-Gabriella Parisaki, unter: http://www.xanthi.ilsp.gr/thraki/history/his.asp?perioxhid=R0016. Vereinzelt wurden auf dem Hügel Aghia Petra auch neolithische Funde getätigt.

7 Samsaris, Dimitri C., 2005. *Istoriki geografia tis dytikis Thrakis kata ti romaiki archaiotita* (*Historical Geography of Western Thrace during the Roman Antiquity*; auf Griechisch) (Thessaloniki), 114–120.

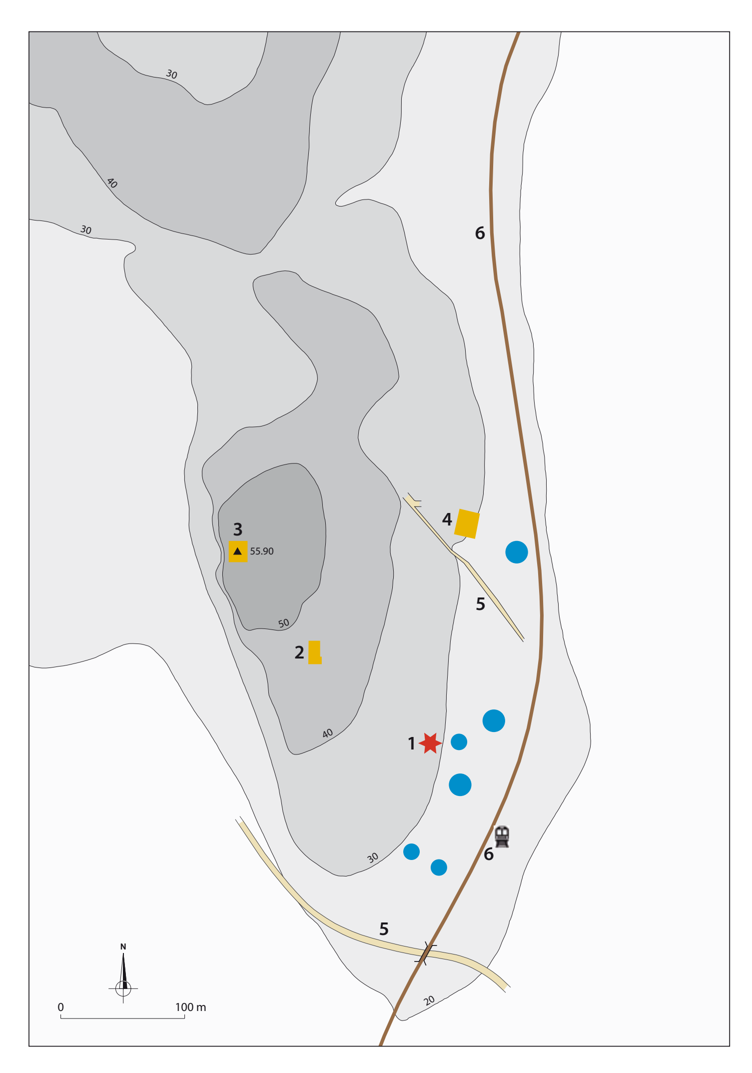


Abb. 10 Topographischer Plan des Hügels Aghia Petra, auf dem die antike Stadt *Plotinopolis* lag. 1: ungefähre Fundstelle der Goldbüste. 2: Rest einer Treppe, byzantinisch? 3: teilweise ausgegrabene römerzeitliche Gebäude. 4: römisches Brunnenhaus und teilweise ausgegrabenes Badegebäude; Mosaik mit der Darstellung des Flussgottes und des Meerthiasos (Abb. 11). Blaue Kreise: spätrömische Gräber. 5: Moderne Strasse. 6: Eisenbahnlinie Thessaloniki–Istanbul.

nach seiner Frau Pompeia Plotina. Mit der Umbenennung waren vermutlich größere bauliche Maßnahmen verbunden. Erwähnt wird der neue Name des Ortes in drei antiken Quellen, zuerst von Ptolemaios bei der Aufzählung der im Innern Thrakiens liegenden Städte[8]. *Plotinopolis* erscheint ebenso auf zwei Straßenabschnitten im *Itinerarium Antonini*, dem spätrömischen Kompendium der Reichsstraßen, wodurch die Stadt bei Didymoteicho lokalisiert werden kann[9]. *Plotinopolis* lag an einem Straßenstück, das die Via Egnatia mit der aus den Donauprovinzen kommenden Straße in *Hadrianopolis* verband.

Eine weitere Erwähnung von *Plotinopolis* findet sich bei Procopius von Caesarea in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den Restaurierungs- und Befestigungsarbeiten von thrakischen Städten unter Justinian:

«*Zunächst baute er [Iustinian] in Philipupolis und Beroia, außerdem in Adrianupolis und Plotinupolis sowohl die fehlenden wie auch die schadhaften Teile mit allem Eifer auf; denn die Orte waren trotz der Nachbarschaft vieler Barbarenstämme ganz leicht angreifbar*[10].»

Die antike Stadt lag auf dem Hügel Aghia Petra, der sich rund 56 m über die Ebene erhebt. Nur wenige Baustrukturen konnten bisher ausgegraben werden (Abb. 10)[11].

8 Ptolemaios 3,11,13. Stückelberger und Graßhoff (Hrsg.) 2006, I, 330–331, 2. Jahrhundert.– Wir verwenden hier die heute in Griechenland übliche Schreibweise *Plotinopolis*, obwohl auch die von Ptolemaios und Procopius gebrauchte griechische Schreibweise *Plotinoupolis* vertretbar wäre.

9 *It. Ant.* 175.7 (*a Plotinopolim*) und 322.7 (*Plotinopolim*), Cuntz 1990, 23; 48. – Talbert, Richard J. A. et al., *Barrington Atlas of the Greek and Roman world*. (Princeton) 2000, 51.

10 Procop. Aedif. IV, 11, 19; Übersetzung von Otto Veh, *Procopius Caesariensis, Bauten* (1. Aufl. München 1961, Düsseldorf 2005), zur Stelle.

11 Bakalakis und Triandaphyllos 1978, 239–247 (mit älterer Literatur); Skarlatidou, Evdokia, 1983. «Ανασκαφή Πλωτινόπολης, 1983» (Ausgrabungen in *Plotinopolis* 1983). *Athens Annals of Archaeology* 16, 1983, 42–50; Koutsoumanis, Matthaios, 2001. «Η αρχαιολογική έρευνα στην Πλωτινόπολη Διδυμοτείχου» (Archäologische Untersuchungen in *Plotinopolis* /Didymoteicho). *To Archaiologiko Ergo sti Makedonia kai sti Thraki* (ΑΕΜΘ) 15, 19–31; Koutsoumanis, Matthaios, 2003. «Η Ανασκαφική έρευνα στην Πλωτινόπολη Διδυμοτείχου κατά τα έτη 2002 και 2003» (Archäologische Untersuchungen in *Plotinopolis* /Didymoteicho in den Jahren 2002 und 2003). *To Archaiologiko Ergo sti Makedonia kai sti Thraki* (ΑΕΜΘ) 17, 21–28; Koutsoumanis, Matthaios, Tsoka, Athanasia, Kekes, Christos, 2009. «Η συνέχιση της ανασκαφικής έρευνας στη Θυρέα και στην Πλωτινόπολη Διδυμοτείχου» (Excavations at Thyrea and Plotinopolis Didymoteicho). *To Archaiologiko Ergo sti Makedonia kai sti Thraki* (ΑΕΜΘ) 23, 465–470 (Griechisch mit englischer Zusammenfassung); Koutsoumanis, Matthaios, 2016. «Πλωτινόπολη: Υδραυλική τεχνολογία, πολύχρωμα ψηφιδωτά – Η έρευνα από το 1959 έως σήμερα» (Plotinopolis: Wassertechnik, vielfarbige Mosaiken-Erforschung seit 1959). ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & τέχνες, τεύχος (*Archäologie, Kunst und Handwerk*) 120, 44–61.

Abb. 11 Mosaik aus dem Badegebäude. Im Hauptbildfeld die Darstellung eines Flussgottes, vielleicht Hebros, vor ihm eine sitzende weibliche Gewandfigur. Um das Bildfeld zieht sich ein Fries mit einem Seethiasos; von links oben her: ein Meerwesen, ein geflügelter jugendlicher, bärtiger Satyr oder Eros, der auf einem Delphin reitet, ein Mischwesen bestehend aus dem Oberkörper eines bärtigen, älteren Mannes mit Tierkörper (Triton?); in der Ecke des Frieses Beine, Rumpf und rechter Arm einer nackten Frau mit einem Tuch über ihrem rechten Bein; rechts davon folgen weitere Delphine und Meerwesen; ganz rechts ein Hippokamp, ein Mischwesen aus Mann, Pferd und Fisch, der mit einem weiteren Mischwesen kämpft. 2. bis 3. Jahrhundert.

Am höchsten Punkt des Hügels wurde eine in den Felsen gehauene Treppe entdeckt, die als byzantinisch gilt. Im Allgemeinen scheinen die Ruinen der Stadt bis zu fünf Meter tief im Gelände zu liegen, was die Ausgrabungen erheblich erschwert. In den Jahren 2007 bis 2013 konnten ein Brunnenhaus und der Badeflügel eines großen Gebäudekomplexes untersucht werden, der wahrscheinlich ab dem 2. Jahrhundert errichtet wurde. In verschiedenen Räumen sind qualitätsvolle Mosaiken aus dem 3. Jahrhundert erhalten, auch sollen bestimmte Räume mit einer Bodenheizung (Hypokaust) ausgestattet gewesen sein. Eines dieser Mosaiken zeigt eine aus dem Wasser auftauchende bärtige Gestalt mit nacktem Oberkörper, die als lokale Flussgottheit Hebros interpretiert wird (Abb. 11).

Der Fundort der Goldbüste des Septimius Severus liegt etwa 50 Meter südlich dieses Gebäudes (Abb. 10). Ein Zusammenhang mit dem erwähnten römerzeitlichen Gebäude bestand nicht (siehe oben).

Am östlichen Abhang des Hügels kamen verschiedene spätantike Gräber zutage (Abb. 10). Die Siedlung auf dem Hügel Aghia Petra muss weit in die byzantinische Zeit hinein fortgedauert haben. So liegt auch oberhalb des mit Mosaiken ausgestatteten römerzeitlichen Gebäudes ein byzantinisches Haus, in dem Belege eines metallverarbeitenden Gewerbes sowie Teile einer Töpferscheibe entdeckt wurden. Ein Turm der byzantinischen Befestigungsanlage wurde 2014 teilweise ausgegraben[12].

1.3. Forschungsgeschichte

Bisher wurde die Goldbüste aus Didymoteicho / *Plotinopolis* in der Literatur jeweils nur kurz erwähnt. Den Fachkreisen wurde sie von Georges Daux im *Bulletin de Correspondance Hellénique* eingangs der Chronik des Jahres 1964 als bedeutender Neufund von 1965 bekannt gemacht, allerdings ohne Abbildung[13]. G. Daux berichtet,

12 Diese wertvollen Angaben verdanke ich M. Koutsoumanis, der die Ausgrabungen in *Plotinopolis* seit etwa 1999 leitet.

13 G. Daux, «Chroniques des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1964», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 89, 1965, 683. Betreffend den Fundort, bezieht sich Daux auf Bakalakis, Georgios, *Archaiologikes erevnes sti Thraki*, 1961, fig. 7. – Wir beschränken uns im Folgenden auf die wichtigsten wissenschaftlichen Arbeiten.

die Büste sei Anfang Juni 1965 von Soldaten beim Ausheben eines Grabens gefunden worden; dabei habe ein Pickelhieb eine Schramme in die linke Wange gehauen, sonst sei das Objekt aber von guter Erhaltung. Bereits in dieser ersten Anzeige drehte sich die Diskussion um die Frage, wen die Büste darstellt, was offensichtlich nicht klar war. Als Parallele führt G. Daux die Goldbüste Marc Aurels aus Avenches an (Abb. 87), mit der Bemerkung, dass sich die beiden Bildnisse stilistisch allerdings stark unterscheiden würden. Es sei nicht sicher, ob es sich beim Neufund aus Didymoteicho nicht doch um ein Porträt des Marc Aurel handle, da dessen Porträts insgesamt eine große stilistische Bandbreite zeigten. Nach dieser Argumentation zu urteilen, musste G. Daux ein Foto der Büste gesehen haben.

Bereits 1966 präsentierte Andreas Vavritsas die Goldbüste am «*Premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*» in Sofia[14]. Der Schilderung der oben zusammengefassten Fundsituation folgen die Beschreibung der Büste des dargestellten bärtigen Mannes und seiner *lorica plumata*, des Brustpanzers, sowie die Angaben zu Größe (Höhe 25 cm), Gewicht («fast ein Kilo») und Feinheit des Goldes (24 Karat). Eine Frontansicht und eine Ansicht des rechten Profils illustrieren die Büste. Diese wird stilistisch als typische Arbeit antoninischer Zeitstellung charakterisiert und als Porträt des Marc Aurel interpretiert. Die stilistischen Unstimmigkeiten mit den bekannten Porträts Marc Aurels erklärt der Autor mit den Schwierigkeiten, die beim Verkleinern von einem lebensgroßen Vorbild auf ein nur rund drei Fünftel lebensgroßes Werk bestehen sowie mit der beschränkten handwerklichen Fertigkeit des Goldschmieds lokaler Herkunft. Betreffend die Verwendung der Büste, werden ohne genauere Zitierung zwei Vorschläge referiert, nämlich jener von A. Radnóti, es könne sich um ein Objekt militärischer Funktion gehandelt haben, das «an der Spitze der Legionsvexilla» mitgeführt wurde, sowie der Vorschlag von H. Klumbach, «dass diese Büsten Bildnisse der *imaginiferi* darstellten», wie sie auf dem Relief der Grabstele des Genialis aus Mainz zu sehen seien[15]. Klumbach meinte bestimmt, dass es sich um ein militärisches Sonderbildnis handeln könnte, das wie auf dem angeführten Grabrelief von den *imaginiferi* getragen wurde. Offensichtlich war dieser Artikel von Vavritsas der Forschung nur schwer zugänglich; nur so lässt sich erklären, weshalb in der Folge die Profilansicht des Porträts kaum kommentiert wurde[16].

A. Vavritsas veröffentlichte den Text von 1966 auch auf Griechisch, diesmal mit verschiedenen Farbabbildungen der Büste vor deren Restaurierung (Abb. 12) sowie mit Abbildungen von drei Porträts Marc Aurels und des Grabreliefs des *imaginifer* Genialis von Mainz-Weisenau (Abb. 64) [17]. Die Datierung der Goldbüste in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts und die Identifikation des Dargestellten als Marc Aurel sind beibehalten.

Die Identifikation des Bildnisses von Septimius Severus

Als Erste identifizierte Anna Marguerite McCann 1968 die Goldbüste als Porträt von Septimius Severus[18]. Zur Verfügung stand ihr lediglich eine Abbildung schlech-

14 Vavritsas 1969.
15 Hier Abb. 64. – Gemeint war von A. Radnóti und H. Klumbach sicher die *imago militaris*, einmal kombiniert mit der *vexilla*. Für letztere Variante ist die Büste aus *Plotinopolis* aber sicher zu groß, vgl. Kapitel 5.4.
16 Eine Profilansicht ist bei Künzl 1983, Taf. 81,2 abgebildet.
17 Vavritsas 1968.
18 McCann 1968, 99; 143, Nr. 29, Taf. 40. Erwähnt das Gewicht von 980 g. Keine Maßangabe. Typus VII.

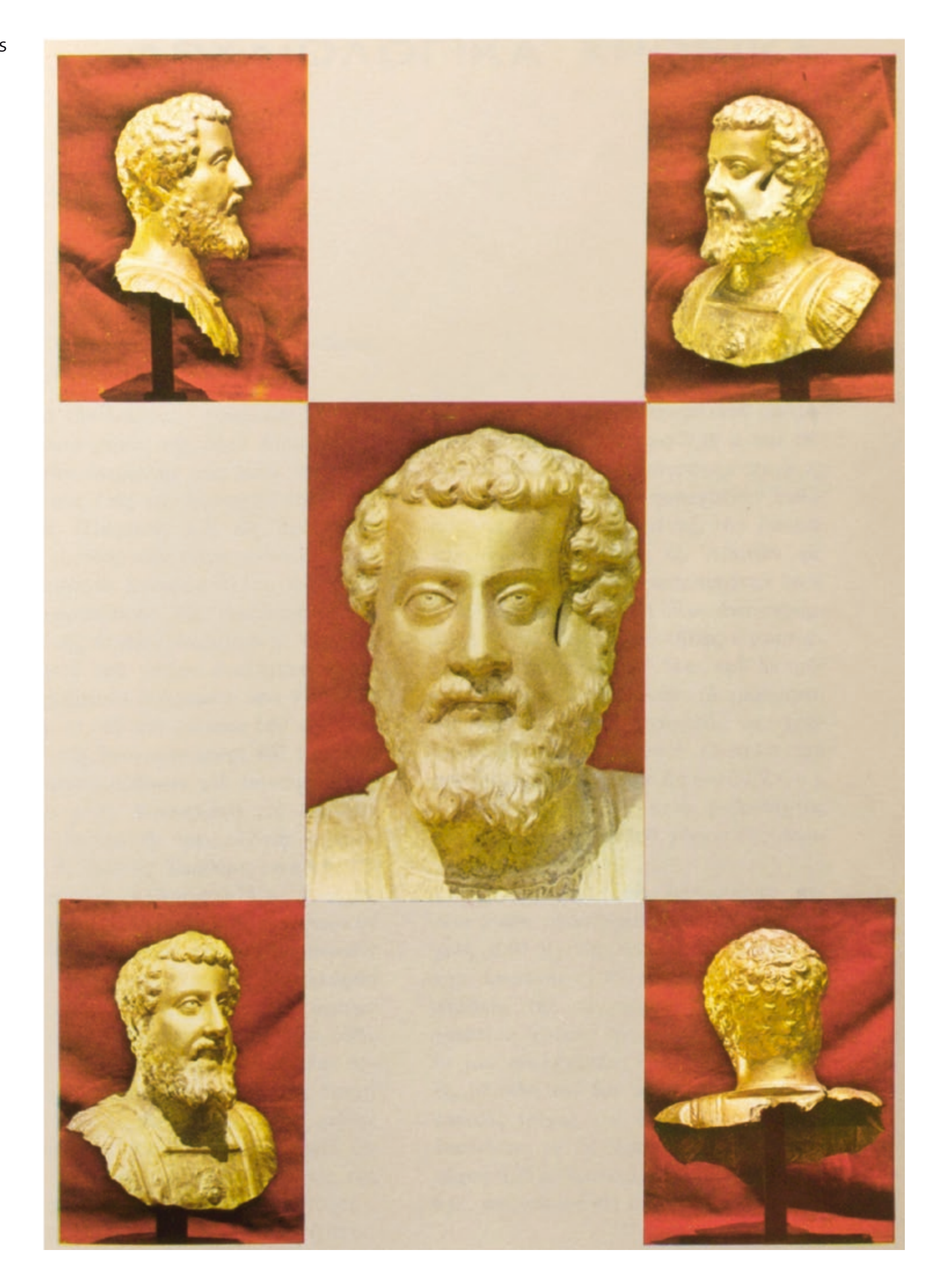


Abb. 12 Ansichten der Goldbüste des Septimius Severus kurz nach ihrem Auffinden 1965. Die wiederentdeckten Teile des mutwillig abgeschnittenen Randes der Büste sind noch nicht wieder befestigt.

ter Qualität, die den Zustand der Goldbüste in Frontalansicht vor der Restaurierung zeigt. So ist die linke Wange stark eingedellt, und der gesamte untere Rand der Büste fehlt noch. Später konnte dieser teilweise wieder angesetzt werden. McCann spricht sich gegen eine Identifizierung als Porträt von Marc Aurel aus und ordnet die Goldbüste dem von ihr unterschiedenen Typ VII zu, für den sie den stilistischen Einfluss der Bildnisse von Antoninus Pius geltend macht, allerdings mit Vorbehalt wegen der sehr schlechten Dokumentationslage der Goldbüste. Die Autorin hat das Stück nicht selbst gesehen. Als nächstbestes Vergleichsbeispiel wird die Büste in Venedig genannt[19]. Der Katalogtext zur Goldbüste schließt mit der Bemerkung: *We eagerly await the publication of this precious little bust*[20].

19 McCann 1968, Nr. 28, Taf. 40.
20 McCann 1968, 99.

1972, vier Jahre nach der Veröffentlichung der Arbeit von Anna Marguerite McCann über die Porträts des Septimius Severus, erschien die Dissertation von Dirk Soechting zum gleichen Thema[21]. Auch Soechting identifizierte die Goldbüste aus *Plotinopolis* als Bildnis des Septimius Severus, fand die stilistische Einordnung der Goldbüste allerdings problematisch; am ehesten schien sie ihm zu seinem 1. Typus zu gehören, zu dem er die größten Übereinstimmungen fand. Soechting datierte die Goldbüste in die Zeit kurz nach dem Regierungsantritt von Septimius Severus in die Jahre 193–196/7 n. Chr. und bezeichnete sie als provinzielles Erzeugnis, das jedoch keiner der von ihm unterschiedenen Werkstätten zugeordnet werden könne[22].

Auch D. Soechting hat die Goldbüste des Septimius Severus nicht selbst gesehen. Es lagen ihm offensichtlich auch keine weiteren Abbildungen und Angaben vor als jene, die von Vavritsas 1968 und von McCann 1968 publiziert worden waren.

Sowohl McCann als auch Soechting verfolgten mit ihren Arbeiten in erster Linie die Erstellung einer Typenabfolge der Porträts von Septimius Severus und deren zeitliche Einordnung. Die Untersuchungen von McCann beruhen auf 102 rundplastischen als Septimius Severus identifizierten Bildnissen, jene von Soechting auf 142 Porträts. Mit in die Analyse einbezogen wurden Darstellungen von Septimius Severus auf Münzen und historischen Reliefs. Abgestützt auf die Münzprägungen des Septimius Severus, entstand somit das Gerüst einer chronologischen und schließlich typologischen Abfolge. Weiter wurden die Porträts auf Kameen und Gemmen mit einbezogen. So existieren nun zwei Typologien, die sich in vielen Punkten gleichen, in einigen anderen jedoch voneinander abweichen (siehe Kap. 3). Wegner führt die Goldbüste des Septimius Severus bei den Porträts von Marc Aurel auf, lehnt aber die Identifizierung als Marc Aurel ab, außer man nehme eine Umarbeitung an[23]. In späteren Arbeiten zum Severusporträt wurde die Goldbüste nicht oder kaum einbezogen[24]. Sie fehlt auch in den Ausführungen von Th. Pekáry 1985 zu den Bildnissen aus Gold und Silber[25].

Die Goldbüste von Septimius Severus wurde in verschiedenen Arbeiten von Goetz Lahusen aufgenommen, die zwischen 1984 und 2010 erschienen und hauptsächlich zwei Aspekte verfolgten[26]. Der erste ist die Stellung von Edelmetallporträts in der römischen Kultur aufgrund der schriftlichen Quellen und der erhaltenen Stücke. Zum zweiten Aspekt gehören die Fragen zum Umgang mit dem Werkstoff Gold in der römischen Epoche; daraus entstanden verschiedene grundlegende Untersuchungen zu Gold, vergoldeter Bronze und Bronze. Die Untersuchung stilistischer und chronologischer Aspekte hingegen hatte eine geringere Stellung. Wir verdanken Goetz Lahusen nicht nur die Zusammenstellungen und Interpretation der antiken Textstellen zu den statuarischen Werken aus Gold, sondern auch die Zusammenstellungen zahlreicher Objekte aus Edelmetall; diese Interpretationen der Anwendung von Gold und Silber für römische Porträts sind grundlegend für jede Forschungsarbeit auf diesem Gebiet (vgl. Kapitel 4 und 5).

Ebenfalls findet sich die Goldbüste von Septimius Severus in Katalogen zu Nordgriechenland und in verschiedensten Publikationen, deren Thematik auch römische Bildnisse aus Edelmetall umfasst[27].

21 Soechting 1972, 132, Nr. 5, ohne Abb. Erwähnt Höhe 25 cm, aber kein Gewicht.

22 Soechting 1972, 272; Münzvergleiche: BMCRE V, Taf. 5,8.12.16.18.

23 Wegner 1979, 64–65 führt die Goldbüste des Septimius Severus bei den Porträts von Marc Aurel auf, lehnt aber die Identifizierung als Marc Aurel ab, außer man nehme eine Umarbeitung an.

24 Fittschen und Zanker 1985, 92, Anm. 13g, zum 1. Typus der Bildnisse des Septimius Severus.

25 Pekáry 1985, 78: «Mark Aurel ist übrigens der einzige Kaiser, von dem eine goldene Büste auf uns gekommen ist.»

26 Lahusen 1984; Lahusen 1999a; Lahusen 1999b; Lahusen 2001; Lahusen 2002; Lahusen 2010.

27 Auswahl: Jucker 1981, 16; 27, Abb. 14; Künzl 1983, 394–395; Lahusen 2001, 514, Abb. 4; Riccardi 2002, 88, Taf. 20,3; Dahmen 2001, 164, Kat. 63, Taf. 63; Töpfer 2011, 425–426, Taf. 144, Zw 3; Lapatin 2015, 235; Kavanagh 2015, F18: hier wird die Goldbüste unbegreiflicherweise als dekoratives Element aus vergoldeter Bronze bezeichnet und dem Bereich der Ausstattung bzw. Mobiliar zugewiesen (*mueblo-decoración*).

Inv. Nr. 207
1965 ausgegraben in *Plotinopolis* (Didymoteicho)
Archäologisches Museum Komotini, Griechenland
Datierung
194–196/7 n. Chr.
Maße

Gesamthöhe	28,4 cm
Breite	25,5 cm
Tiefe der Büste am unteren Rand	13,25 / 13,5 cm
Scheitel bis Mitte Bart unten	21 cm
Scheitel bis Nasenspitze	14 cm
Scheitel bis Oberlippe	16 cm
Pupillenabstand Mitte	4,15 cm
Äußerer Augenabstand	6,49 cm
Innerer Augenabstand	2,1 cm
Nasenlänge	3,25 cm
Stirnhöhe, von Nasenwurzel bis Haaransatz	2,87 cm
Mundbreite	ca. 2 cm
Breite Halsausschnitt Panzer vorne	10 cm
Breite Träger	1,2 cm
Schuppenlänge	1,48 cm
Bronzeverstärkung am unteren Rand der Büste hinten, fragmentarisch erhalten: ehemals	ca. 5,27 × 2,214 × 0,107 cm

2. DIE GOLDBÜSTE

2.1. Beschreibung der Goldbüste

Laut den Fundberichten wurde die Goldbüste aus einer Tiefe von 1,6 m geborgen; keine bauliche Struktur schützte sie während der langen Zeit im Boden. Es ist deshalb erstaunlich, dass das Objekt abgesehen vom beschädigten Büstenrand, dessen Fehlstellen hauptsächlich auf das willentliche Zerschneiden durch die Finder zurückzuführen sind, gut im Stande ist (siehe Kapitel 1, Fundbericht).

Besonders der Kopf ist gut erhalten. Ein einzelner größerer Riss zieht sich vom Haaransatz an der linken Schläfe zum Jochbogen (Abb. 14)[28]. Ein weiterer, horizontaler Riss befindet sich am Haaransatz gleich vor dem linken Ohr. Inwiefern diese Risse im Verlauf der Entdeckung entstanden sind, lässt sich mangels Dokumentation nicht bestimmen. Kleine Scharten sind oberhalb der linken Braue zu sehen (Abb. 15); mehrere Kratzer ziehen sich über die Stirn (Abb.13; 16), über Wangen und Bart (Abb. 17) sowie über den Nacken (Abb. 74). Die Nasenspitze zeigt zwei leichte Dellen unterhalb einer kleinen Scharte, der linke Nasenflügel mehrere parallele Kerben (Abb. 15).

Am Büstenteil ist zu unterscheiden zwischen Verletzungen und Fehlstellen, die eher vor und jenen, die sicher nach dem Auffinden des Objektes entstanden sind. Auf der linken Schulter ist eine quer verlaufende Delle zu verzeichnen, die wohl auf einen starken Hieb zurückzuführen ist (Abb. 18; 74). Da das Metall in dieser Delle einen dunklen Belag aufweist, ist vielmehr von einer Verletzung vor dem Auffinden der Büste auszugehen. Kleine Löcher bzw. Risse sind an folgenden Stellen zu sehen: Ein Riss liegt außerhalb der linken Ecke der Einfassung des Brustpanzers (Abb. 19), ein weiterer am rechten unteren Rand des rechten Trägers; ein winziger Riss befin-

28 Dieser Riss stellt vermutlich den Einstich eines messerartigen Instruments dar und ist der Büste vielleicht erst nach ihrer Entdeckung zugefügt worden, vgl. Niemeyer 2007, Kap. 3, Abb. 9.



Abb.13 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR). Stirn. | Archäologisches Museum, Komotini, GR; Inv. 207.



Abb.14 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR). Linkes Ohr. | Archäologisches Museum, Komotini, GR; Inv. 207.



Abb.15 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR). Augenpartie. | Archäologisches Museum, Komotini, GR; Inv. 207.



Abb.16 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR). Linkes Auge. | Archäologisches Museum, Komotini, GR; Inv. 207.



Abb.17 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR). Schnurrbart. | Archäologisches Museum, Komotini, GR; Inv. 207.



Abb.18 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR). Linke Schulter, Innenseite, mit Resten eines Belags. | Archäologisches Museum, Komotini, GR; Inv. 207.



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

Abb. 19–23 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR). 19: Brustfeld des Schuppenpanzers, *lorica plumata*, mit Gorgoneion. Die Beschädigungen am unteren Rand sind auf die Zerschneidung der Büste nach ihrer Auffindung zurückzuführen. 20–22: Schulterschutz (*pteriges*) und und Bronzeverstärkung. 22–23: Reste eines Belags auf der Innenseite. | Archäologisches Museum, Komotini, GR; Inv. 207.

det sich an der rechten Seite des Haars des Gorgoneions (Abb. 19), mehrere Schuppen sowie zwei der vorderen linken Schulterschutzriemen (*pteriges*) weisen kleinste Löcher auf. Zu welchem Zeitpunkt diese beschriebenen kleinen Risse und Löcher entstanden, ist schwierig zu sagen.

Die Beschädigungen des Brustpanzers dagegen sind auf die willentliche Einwirkung der Finder im Jahr 1965 zurückzuführen. Mit einem metallschneidenden Werkzeug wurde der Büstenrand von unterhalb der linken Schulter bis auf die Hinterseite auf einer Höhe von ca. 2,2 cm abgetrennt und weiter in mehrere Stücke zergliedert, von denen nicht alle wieder aufgefunden wurden (Abb. 6; 20; 21; 24).

Das längliche, achterförmige Loch am Büstenrand in der vorderen Mitte ist als absichtlich in römischer Zeit angebrachte Öse zur Befestigung des Objektes auf einem Träger zu interpretieren (Abb. 24)[29].

Speziell zu erwähnen ist schließlich der mittlere Teil des rückseitigen Büstenrandes (Abb. 6). Hier wurde in römischer Zeit eine 2 cm hohe und ursprünglich etwa 5,3 cm breite Platte aus Bronze bündig mit dem Rand innerhalb der Büste befestigt (Abb. 22; 74–78). Mehr als die Hälfte davon ist verloren gegangen, ob im Zusammenhang mit dem Abschneiden des Randes der Büste oder eher lange vorher ist nicht auszumachen. Oberhalb dieser Verstärkung sind auf der Außenseite dunkle Flecken sichtbar, ebenso zeichnet sich der Rand der Verstärkung im Goldblech ab[30]. Wir werden später auf die Frage eingehen, inwiefern diese Verstärkung im Zusammenhang mit der Befestigung der nicht selbständig stehenden Büste auf einer Stütze stehen könnte (Kap. 5, 88–92).

Die Innenseite der Büste erscheint matt. In zahlreichen Vertiefungen ist ein graubrauner Belag zu erkennen, der von einem ehemaligen Füllmaterial oder vom Klebstoff für dessen Fixierung im Innern des fragilen Goldobjektes stammen könnte (Abb. 6; 18; 23)[31].

Kommen wir nun zur eigentlichen Beschreibung der Goldbüste. Sie stellt einen bärtigen Mann mit gelocktem kurzem Haar dar, der einen Brustpanzer vom Typ der *lorica plumata* trägt. Betrachtet man die Büste direkt von vorne, fallen die leichte Drehung des Kopfs nach rechts sowie die höher liegende und breitere linke Schulter auf. Besonders gut erkennbar sind diese Haltung und die Asymmetrie in der Ansicht des Objektes von oben (Abb. 25). Der Blick führt in der Achse der Drehung über den Betrachter hinweg in die Ferne.

Der *Kopf* hat eine längliche Form. Von vorne gesehen, schreibt sich das Gesicht von Kinn bis Haaransatz in ein Rechteck ein. Die *Stirn* ist breit, glatt und faltenfrei, im Profil gerade. Die Augenbögen sind waagrecht, nach außen etwas abfallend, gegenüber der Stirn nicht vorstehend. Zusammen mit den deutlich hervortretenden Jochbögen bilden sie die Augenhöhlen. Je nach Beleuchtung treten ausgeprägte Ringe unter den Augen hervor (Abb. 15). Die *Augen* selbst sind leicht vertieft und gleichwohl kugelförmig plastisch, umrahmt vom bandförmigen Unterlid, über dessen äußeren Winkel sich das Oberlid herabzieht, das aus einer Leiste mit längs verlaufende Kante gebildet ist (Abb. 15; 29). Der innere Augenwinkel ist wirklichkeitsgetreu geformt (Abb. 16). Der *Blick* ist von der Büste aus gesehen etwas nach oben rechts gerichtet. Die in Kaltarbeit eingeritzte Iris bildet einen Dreiviertelkreis, der

29 Man vergleiche die Ösen und Nieten an der Goldbüste von Marc Aurel (Abb. 87) und an der kleinen Goldbüste Nr. 5 (Abb. 104).

30 Vgl. dazu unten S. 35–41, Beitrag von A. Giumlia-Mair.

31 Die Analyse des vielerorts vorhandenen sinterartigen Belags auf der Innenseite der Büste wäre von großem Interesse. Ein ähnlicher Belag ist auf der Innenseite der Goldbüste von Marc Aurel zu beobachten (Abb. 91; 92; 94); ebenso weist die kleinformatige Goldbüste Nr. 5 einen Belag auf der Innenseite auf, Spier 2010, 124.



Abb. 24 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR).
Gewicht 980 g; Höhe 28,5 cm. Treibarbeit. | Archäologisches Museum, Komotini, GR; Inv. 207.



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28

Abb. 25–28 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR). Gewicht 980 g; Höhe 28,5 cm. Treibarbeit. 25: Die Ansicht von oben zeigt die Kopfdrehung nach rechts. 26: Rechtes Ohr. 27–28: Die Modellierung des Gesichts kommt je nach Beleuchtung unterschiedlich zur Geltung. | Archäologisches Museum, Komotini, GR; Inv. 207

oben durch das Oberlid beschnitten ist, darunter liegt ein Stück des hervortretenden Augapfels frei. Als Pupillen sind nach oben geöffnete Halbmonde eingepunzt[32]. Die Pupillen besaßen keine Füllung; die starke Schattenwirkung in den Vertiefungen lässt sie bereits als dunkle Punkte erscheinen. Geformt aus feinen, v-förmig angeordneten gravierten Strichen führen die Augenbrauen von der Nasenwurzel über die Augenbögen. Die vollen Wangen weisen eine Modellierung auf, die sich parallel zur Nasolabialfalte zur Seite zieht (Abb. 1; 24).

Die Wurzel der leicht gebogenen *Nase* ist schmal und in ihrer Tiefe nicht sonderlich stark von der Stirn abgesetzt (Abb. 4; 5); der schmale Nasenrücken endet in einer sanften Abrundung, die Nasenflügel sind fein und anliegend modelliert (Abb. 15; 27). Die Nasenlöcher sind zierlich oval, der Nasensteg ist unten mit einer doppelt gravierten Linie begrenzt (Abb. 15; 17).

Wegen des Schnurrbartes ist nur die volle, leicht geschwungene *Unterlippe* vollständig ausgeformt (Abb. 17). Die Oberlippe verschwindet außer in ihrer frei gelassenen Mitte als glattes Band unter den hervortretenden Schnurrbarthaaren; das Philtrum ist durch eine tropfenförmige Delle markiert (Abb. 17).

Die *Ohren* sind vom Haar frei gelassen (Abb. 4; 5; 14; 26). Der äußere Rand der Ohrmuschel ist verjüngend zum Ohrläppchen geführt, das an beiden Ohren etwas zum Schädel hin abgeflacht und nach unten gezogen ist. Parallel zum äußeren Rand der Ohrmuschel verläuft ein zweiter, weniger ausgeprägter Wulst, der die bohnenförmige *cavea*, den Bereich mit dem Ohreingang, umfasst. Der Ohrknorpel ist jeweils deutlich als zur Ohrmuschel hin gerichtete Kuppe ausgebildet.

Eine besondere Betrachtung sei dem *Kopf-* und dem *Barthaar* gewidmet. Das kurze Haupthaar besteht aus dichten, eingedrehten Locken aus je drei bis fünf Strähnen. Sechs kurze Locken bilden einen leichten, in die Stirn fallenden Bogen, dessen Enden in ausgeprägte Geheimratsecken führen (Abb. 28). Außer der zweiten von links sind sämtliche Locken zur Mitte der Stirn gerichtet. Jeweils zwei Reihen von fünf Locken formen das Schläfenhaar, dessen Begrenzung zum Gesicht bis leicht unterhalb des oberen Randes des Ohrs hin als geschwungene Linie verläuft (Abb. 4; 5). Das Ohr ist frei gelassen. Im Nacken verläuft der Haaransatz gradlinig, um dann jeweils in geschwungener Linie zum Ohransatz zu führen (Abb. 6; 22). Den Hinterkopf bedecken insgesamt etwa 50 Locken aus jeweils drei bis vier Strähnen, die unregelmäßig in die eine oder andere Richtung eingerollt sind.

Der volle *Schnurrbart* (Abb. 17) ist aus mehreren Haarbüscheln geformt; auf seiner rechten Seite sind die Strähnen ähnlich dem Haupthaar zu fünf Locken mit eingedrehten Spitzen gebüschelt; auf der linken Seite wiegt das Bild von nebeneinander fallenden Strähnen vor. Die Enden des Schnurrbartes fallen weit über die Mundecken bis in den Bart hinunter.

Der *Vollbart* reicht von vor den Ohren in einer geraden Linie über die Wangen bis zu den Spitzen des Schnurrbartes; in der Kinnmitte ist der Bart geteilt; je drei lange gewellte, an den Spitzen eingedrehte Strähnenbündel bilden den Kinnbart (Abb. 2–5). Im Profil ist die herabhängende Bartspitze gut erkennbar (Abb. 4). Auf den Wangen sind die Bartlocken ebenfalls strähnig und gewellt, jedoch kürzer. Die oberste Reihe ist mit etwas geschwungenen Strichen von außen eingekerbt (Abb. 14;

32 Mondförmige Pupillenbohrungen mit Öffnung nach oben finden sich entsprechend auf Marmorbildnissen von Septimius Severus, vgl. z. B. McCann 1968, Nr. 27, Taf. 40 (in Venedig). Manchmal sind die Pupillen auch in Form eines liegenden großen B, das nach oben zeigt, realisiert, vgl. McCann 1968, Nr. 31, Taf. 43 (in Kopenhagen). Diese Form von Pupillen tritt aber schon in antoninischer Zeit auf, vgl. Wegner 1939, Taf. 32 (Marc Aurel, in London). Die Pupillen der Goldbüste von Marc Aurel aus Avenches sind ebenfalls mondförmig, stehen aber senkrecht und öffnen sich jeweils zu den Schläfen hin, vgl. Wegner 1939, Taf. 27 und Hochuli-Gysel und Brodard 2006, Abb. 54 und 55.

27), wodurch die Wirkung einer geringeren Dichte der Barthaare erzielt wird. Mit ähnlichen, unterschiedlich langen und leicht versetzten Kerben ist zwischen der Unterlippe und dem Ansatz der langen vorderen Bartlocken kürzeres, schütteres Barthaar nachgebildet; in der Mitte dieser Zone befindet sich in der Nähe der Lippe eine ähnliche rundliche Delle, wie sie auf dem Philtrum zu beobachten ist (Abb. 17). Zum Hals hin schließt der Bart seitlich in einem etwas unregelmäßigen Verlauf ab. Besonders auffällig ist eine doppelte Bartlocke, die auf der rechten Halsseite tiefer nach unten hängt (Abb. 2; 31)[33]. Auf der Unterseite des Kinns ist die Bartstruktur vereinfacht ausgeführt (Abb. 29).

Der *Hals* ist etwas gedrungen. Je nach Beleuchtung wird im Nacken der linke Halsmuskel sichtbar, der wegen der Drehung des Kopfes nach rechts etwas hervortritt (Abb. 5; 30); entsprechend zu dieser Bewegung entsteht vorne rechts am Hals eine schwache Einbuchtung (Abb. 4). Hervorzuheben ist die stellenweise stark narbige Oberfläche der Vorderseite des Halses (Abb. 24; 28). Woher rührt diese Struktur, die im Kontrast zur sonst regelmäßigen, naturalistischen Oberflächenbehandlung steht? Nach A. Giumlia-Mair hängt diese Eigentümlichkeit mit den Vorgängen bei der Treibarbeit zusammen. Wieso die Oberfläche des Halses an diesen Stellen zum Schluss nicht ausgeglichen wurde, bleibt unerklärlich.

Der *Brustpanzer* ist auf der Vorderseite als nach unten weisender Halbkreis zugeschnitten. Im Rücken ist er ganz kurz. Der in der Realität metallische Teil des Panzers ist mit Schuppen besetzt, hat einen rechteckigen, vorne mit einer breiten, plastischen Leiste eingefassten Halsausschnitt, unter dem vorne das gefältelte Unterkleid herauslugt. Im Nacken ist der Abschluss als Wulst gearbeitet, der mindestens doppelt so hoch ist wie die Einfassung vorne (Abb. 4; 5; 30; 74). Zusammengehalten wird der Metallpanzer mit glatten, mit einer feinen Leiste eingefassten Trägern (*epomides*), die vorne in ihrem unteren Teil mit einer aufrechten, auf die linke Seite der Büste zeigenden Schlaufe besetzt sind (Abb. 2; 3) und einen getreppten Abschluss zeigen; unterhalb der Schlaufen ist ein weiteres erhabenes, getriebenes Element zu erkennen; das Ende des rechten Trägers ist nicht erhalten, kann aber symmetrisch zum linken ergänzt werden. Im Brustfeld des Panzers, das durch die Träger und den Halsausschnitt abgegrenzt ist, liegen fünf Reihen leicht übereinanderliegender und etwas versetzter Schuppen bzw. Federn, deren Spitzen nach unten weisen. Die unterste Schuppenreihe fehlt mehrheitlich auf der rechten Seite der Büste; zudem ist das Relief wohl wegen des Abschneidens des Randes beschädigt. Die länglichen Schuppen in einfacher Umrahmung weisen keilförmige, sich nach unten verengende Mittelkeile zwischen schräg gestrichelten seitlichen Federhaaren auf. Diese sind in Kaltarbeit mit einer gewissen Unregelmäßigkeit von außen ausgeführt; so besitzen manche Schuppen – oder Federn – je zwei seitlich vom Mittelkeil abgehende Strichpakete, andere nur je eins. In den Zwickeln außerhalb der Träger liegen ebenfalls solche Schuppen, hier vereinfacht und parallel zu den Riemen des Schulterschutzes ausgeführt. Der Schulterschutz (Abb. 3; 4; 21; 23; 24) besteht aus sechs Riemen (*pteriges*), die beidseits mit gedrehten Leisten so eingefasst sind, dass jeweils zwei dieser tordierten Ränder gegenständig, zusammen einen Fischgrat bildend nebeneinander zu liegen kommen. Das Ende jeden Riemens ist quer durch ein ebenfalls tordiertes

33 Eine sehr ähnliche Anordnung der Bartlocken ist auf einem dem Didius Iulianus zugeordneten Bildnis zu sehen, vgl. Fittschen und Zanker 1985, 93, Nr. 81, Taf. 100; dort um 193 datiert.



Abb. 29

Abb. 30 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR). Gewicht 980 g; Höhe 28,5 cm. Treibarbeit. | Archäologisches Museum, Komotini, GR; Inv. 207.

Abb. 31

Element abgesetzt. Der Schulterschutz wiederum ist als Gesamtes mit einer etwas breiteren gedrehten Leiste zu den Trägern und zum Metallteil des Panzers hin abgegrenzt.

In der Mitte des Brustfeldes sitzt ein pausbackiges kreisrundes *Gorgoneion* mit kleinem, leicht geöffnetem Mund und engstehenden Augen unter zusammengezogenen, plastisch hervorgehobenen Brauen (Abb. 19). Das obere Augenlid ist von innen getrieben; eine von außen ausgeführte Delle betont den Verlauf des unteren Lides; die Pupillen sind kleine Einbuchtungen. Das Haar fällt beidseits in längeren, doppelt gewellten Strähnen bis unterhalb der Ohren. Die seitlich am Kopf sitzenden Flügel enthalten vier längere Federn, die aus dem inneren Flügelteil kommen. Zwei Schlangen sind miteinander unter dem Kinn verknotet, umrahmen das Untergesicht, verschwinden im Haar und treten sich einander zuwendend zwischen den Flügeln wieder hervor. Die Haut der Schlangen ist in Kaltarbeit mit feinen Winkelstrichen strukturiert, die Augen als kleine Vertiefungen angegeben.

Die äußere Oberflächenbearbeitung

Die Beschreibung der variierenden Behandlung der Oberfläche durch den Toreuten ist sowohl für die qualitative Einordnung der Büste als auch zum Verständnis der Möglichkeiten der plastischen Wiedergabe mit dem Werkstoff Gold von Bedeutung. Je nach angewendetem Werkszeug und der Art, wie dieses eingesetzt wurde, können verschiedene Effekte bei der Wiedergabe von Haut, Haar, Bart, Metall- und Lederteilen des Panzers erzielt werden. Eine Analyse der für die Oberflächenbearbeitung angewendeten Werkzeuge von Gold- bzw. Silberschmieden, wie sie von Barbara Niemeyer für den Hildesheimer Silberschatz erarbeitet werden konnte, konnte in ähnlicher, vereinfachter Weise von A. Giumlia-Mair durchgeführt werden[34]. Die hier angeführten Beobachtungen beruhen auf einem Augenschein ohne wesentliche Vergrößerungsmittel. Aber allein auf diese Weise konnte schon die Anwendung von mehreren Werkzeugen unterschieden werden. Gesamthaft kann man von einem ausgewogenen Zusammenspiel der von innen und außen realisierten plastischen Arbeit sprechen.

Beginnen wir mit den ausgeprägten *Konturlinien* am Kopf. Sie heben das Haupthaar von der Stirn und den Schläfen (Abb. 2; 3; 13; 15) sowie vom Hals ab (Abb. 30), ebenso den Schnurrbart von den Wangen (Abb. 2; 3; 17) und den Bart unter dem Kinn zum Hals (Abb. 29, 31); eine weitere deutliche Linie – fast schon eine Rille – teilt den Bart in seiner Mitte in die zwei auseinanderstrebenden Zipfel (Abb. 17). Diese Konturlinien sind möglicherweise mit demselben Werkzeug ausgeführt wie die Barthaare unterhalb der Unterlippe bzw. am Wangenrand. Ebenfalls mit diesem Werkzeug oder einem anderen, das eine identische Strichbreite erzeugte, sind «Strähnen» auf fast jeder Locke zusätzlich zur Treibarbeit von außen realisiert worden (Abb. 13; 14; 38). Damit wird die Plastizität der Locken erhöht und eine malerische Wirkung durch das Spiel zwischen weicheren (Treibarbeit) und härteren (Kaltarbeit) Linien erzielt. Konturiert sind auch die Nasenflügel und der Nasensteg

34 Niemeyer 2007. Für die Kaltarbeit der Objekte des Hildesheimer Silberschatzes konnte die Anwendung zahlreicher Werkzeuge unterschieden werden; vgl. unten S. 41, Beitrag von A. Giumlia-Mair.

(Abb. 15; 17; 26). Was die fächerartig eingekerbten Linien unterhalb des rechten Ohrs bedeuten sollen, bleibt unklar (Abb. 27). Den Übergang zwischen Konturlinien und Inkarnat bilden an mehreren Stellen quer oder leicht schräg zu den Konturen angebrachte kurze, aber etwas breitere kleine Kerben, so etwa in der linken Geheimratsecke (Abb. 13).

Die *Augenpartie* muss verschiedene von außen ausgeführte Überarbeitungen erfahren haben. Dazu zählen in erster Linie die mit einem feinen Instrument gestrichelten Augenbrauen, die nicht auf der Stirnkante der Augenhöhle, sondern parallel dazu oberhalb verlaufen. Je nach Beleuchtung der Goldbüste wird ersichtlich, wie durch die derart gestaltete Brauenpartie der Blick des Porträtierten geöffnet wird und wie zusammen mit den Schattenwirkungen eine das Gesicht beherrschende Augenpartie entsteht. Hinzu kommt die schon oben erwähnte Überarbeitung der Lidränder mit präzisen, durch Linien plastisch abgestuften Ebenen. Die Oberfläche der Lider selbst, wie auch jene der Augäpfel, ist fast glatt und nur diskret «mattiert», wodurch die Augenpartie zusätzlich vom übrigen Gesicht abgesetzt wird. Bei starker Vergrößerung werden parallel zum Rand auf dem rechten Oberlid verlaufende Striche sichtbar, die eine ruckartige Führung eines stichelartigen Werkzeuges erahnen lassen (Abb. 16). Zur Oberflächenbearbeitung der Augen gehören weiter die Begrenzung der Iris und die Markierung der sichelförmigen Pupillen mit einer entsprechenden Punze (Abb. 16; 40).

Die *Gesichtshaut* ist auf subtile, differenzierte Weise überarbeitet. Mit einer (gewollten oder ungewollten?) leichten Unregelmäßigkeit, sowohl was die Dichte der Punzierung als auch die Größe der einzelnen Vertiefungen betrifft, wird ein Hautbild erzielt, das vergleichsweise naturalistisch wirkt; bestimmte Regionen wie die etwas abfallenden Wangenpartien oberhalb des Schnurrbartes scheinen großporiger zu sein (Abb. 15), andere, etwa an der Stirn oder seitlich auf den Wangen, stellen feinere Haut dar (Abb. 13). Der Nasensattel ist mit einem etwas breiteren Instrument bearbeitet; dabei entstand eine Marke ähnlich jener, die wir heute bei Brillenträgern feststellen (Abb. 15). Der Hals ist ebenfalls rundum überarbeitet (Abb. 4); auf die narbigen Unregelmäßigkeiten, die m. E. nicht von der Oberflächenbehandlung stammen, wurde bereits hingewiesen. Insgesamt scheinen mindestens vier Werkzeuge mit unterschiedlichen Spitzen verwendet worden zu sein. Bestimmte Stellen, wie das Innere der Ohren entlang dem Rand, sind glatt belassen.

Auf dem *Büstenteil* ist Kaltarbeit auf den verschiedenen Teilen des Panzers auszumachen, die den Charakter des jeweils dargestellten Materials mindestens teilweise hervorzuheben versucht. Die Oberfläche der Halterung rund um den Halsausschnitt, in Wirklichkeit aus Metall, ist stellenweise leicht mit einer feinen Punze bearbeitet (Abb. 74); die Innenzeichnung der Schuppen, jene der Flügel und der Schlange des Gorgoneions sind ziseliert. Die Lederteile – *pteriges* und Träger – haben eine leichte, zum Teil etwas unregelmäßige Behandlung der Oberfläche erfahren (Abb. 21). Der Effekt dieser Kaltarbeit sind kleine bis kleinste, offensichtlich von einem spitzen Werkzeug angebrachte Punkte.

2.2. Technical study on the gold bust

Alessandra Giumlia-Mair[35]

For this project the gold bust of Septimius Severus, found at *Plotinopolis*/Didymoteicho was studied in detail from a technical point of view. The purpose of the study was to determine the composition of the gold, reconstruct the manufacturing techniques and finishing processes, identify tool marks and, finally, compare its characteristics with those of the gold bust of Marcus Aurelius from *Aventicum* (Avenches, CH) studied previously.[36]

Methods of analysis

Before performing the measurements for the determination of the gold composition, the bust was carefully examined using various optical devices with the aim of assessing the condition of the object and identifying the areas suitable for analysis. Tool marks, wear traces and a small number of alteration phenomena were photographically documented and recorded. For this purpose a digital camera with two macros and a digital microscope with different magnifications (especially x 50 X and 200 X) were used.



Fig. 32 The equipment used to analyse the gold bust at the Museum of Komotini

Since sampling was out of the question, a non-destructive method was chosen:

X-ray fluorescence spectrometry (henceforth XRF) is a well-known scientific method[37] that has been widely employed in archaeology.[38]

The XRF equipment used for this research is portable and could easily be brought to the Archaeological Museum in Komotini. This particular model was especially developed for the analysis of cultural heritage materials and has a dedicated programme for the analysis of archaeological metal objects. The equipment consists of a head containing the X-ray source and other useful devices, for instance a collimator that can reduce or enlarge the diameter of the beam as required by the size of the item and its structure, a laser pointer indicating the exact area of measurement, and a device for controlling the distance from the object under examination. If the distance is correct (within the acceptable span of 0.1 mm) the programme emits an acoustic signal. The head, usually attached to a support that controls the stability and position of the device, can also be fixed on a slide. A large transformer, a stabiliser and a laptop computer with the analytical programme complete the equipment.

Before measuring the bust three gold standards of different composition were run. Standards are routinely analysed at the beginning of each examination, whenever the equipment is switched off, and every couple of hours to check drifts or other issues that could potentially affect the performance. The equipment was installed in a quiet space in the museum at ground-floor level, where there were no vibrations and the temperature was quite stable (Fig. 32).

Based on past experience, the analytical data compare well with the reference material. Analytical data measured by both AAS and XRF on the same samples were

35 AGM Archeoanalisi, Meran (BZ), Italy.
36 de Pury-Gysel et al. 2016.
37 Hahn-Weinheimer et al. 1995.
38 See for example Lutz et al. 1996; Giumlia-Mair et al. 2011; Giumlia-Mair 2016.

compared on several occasions. Over 90 % of the XRF results were well within 10 % of the corresponding AAS results for copper-based alloys. Because gold is free from corrosion and patina, the performance of XRF measurements on this metal is generally very good.

Discussion of the analysis results

Three measurements were taken on the gold bust: two on a smooth area on the left shoulder and one on the top of the head. The results show that the metal used was a very pure gold with only 2–3 wt. % of silver and 1 wt. % of copper. Very high purity is necessary to maintain the high malleability of the precious metal and enables the artisan to create thin walls and hammer out the details of the bust, face and hair. The gold bust of Emperor Marcus Aurelius from *Aventicum* could not be analysed as part of the study presented here, but a previous examination had established that the metal was a 22 carat gold, i. e. 92 wt. % of gold with 2 or 3 wt. % of silver and 2 or 3 wt. % of copper.[39] A small fragment of a similar gold bust from the Dambach fort, which was recently analysed at the Archäologische Staatssammlung in Munich, also seems to have been made of gold of a very high purity (see p. 119).[40] However, the absence of other alloying elements (which must have been below detection limits) suggests that some kind of depletion phenomenon occurred during the long period of deposition, and that the small amounts of silver and copper that must originally have been present in the alloy had corroded out of the surface layers, thus giving the impression that the gold was completely refined and unalloyed. Under the microscope, the gold of the bust from *Plotinopolis* bears tiny pores (Fig. 33), which indicate that the silver and/or copper levels were perhaps slightly higher and that some surface depletion had also occurred in this case. Depletion phenomena are very commonly found in ancient gold.

Hellenistic gold jewels of good quality contain less than 10 wt. % of silver and only very small amounts of copper. With some exceptions,[41] their composition compares well with that of gold coinage.[42] Whilst the composition of metal artefacts became increasingly erratic over the course of the Roman period, coins were still made of high-purity gold.[43] Jewellery, which obviously had to be more resistant to wear, contained silver concentrations that could vary between 5 and 20 wt. % and rendered the metal harder and less prone to scratching and other kinds of damage.[44] In the later Imperial period, more copper was added to the gold, most probably to counterbalance the lighter colour, which was the result of abundant additions of silver.[45]

The dating of the formulas on the Leyden and Stockholm papyri is uncertain, but generally believed to lie between the 3rd and 4th centuries AD,[46] but the actual formulas are certainly older and belonged to an ancient tradition. They describe various methods of "doubling" and "multiplying" gold and silver, i. e. of diluting precious metals with base metals and means to achieve imitations good enough "to fool even the artisans".[47] We know from the ancient literature that in AD 296 Diocletian ordered all alchemy texts to be burned as a punitive measure against the revolt in

39 Schazmann 1940, 72.

40 de Pury-Gysel et al. 2016, 489. The gold was analysed again in 2017, cf. p. 119, n. 365.

41 Williams and Ogden 1994, 15.

42 Ogden 1982, 19, note 4.

43 Bachmann 2006, 127–130; Ziegaus 2001, 92–96; Eagleton and Williams 2007. The famous gold plate from Rennes, dated to AD 210, is made of 23-carat gold, cf. Mathilde Avisseau-Brouster, Gold Patera from Rennes, In: Lapatin 2014, 161.

44 See for instance Pike et al. 1997, 53 and 59–61, tab. 5; Cowell et al. 1983, 56–61, tab. 5; Giumlia-Mair 2001, 338.

45 Ogden 1982, 19; Giumlia-Mair 2001.

46 Halleux 2002, 22–24.

47 Halleux 2002, 86, 8.

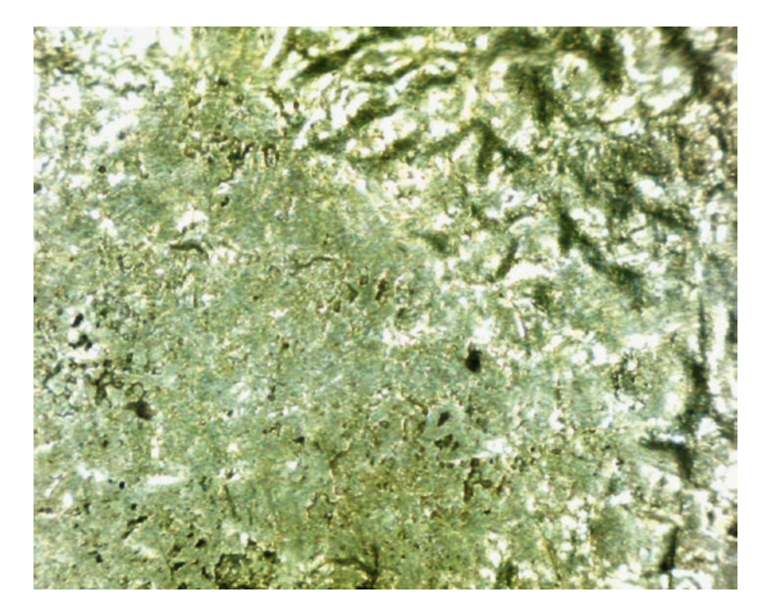


Fig. 33 The micrograph (x 50) shows a stippled surface at the top right and a smooth but porous surface that suggests that some kind of depletion phenomenon occurred on the bust.

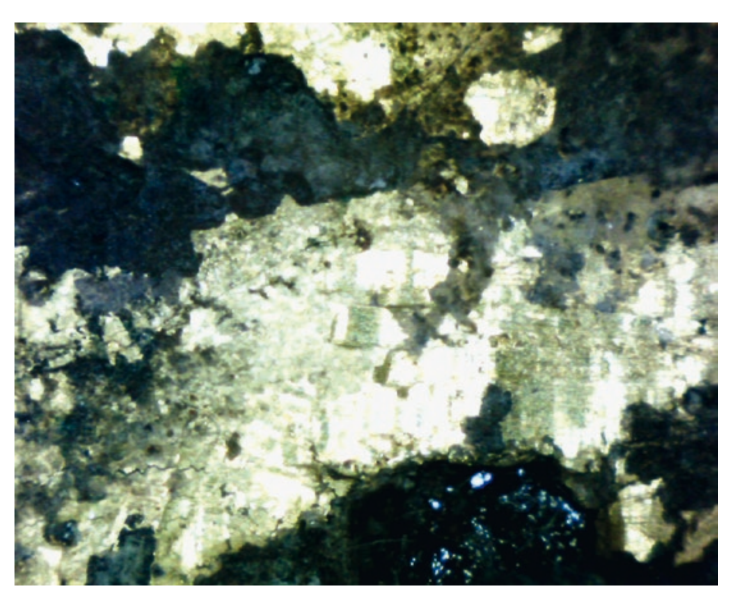


Fig. 34 Gold foil was applied to the dark spots caused by the soldering of the copper-based metal strip onto the gold of the bust. This suggests that the artisan who did the repair was not a goldsmith.

Egypt and as a means to combat gold and silver counterfeiting and limit the ability of the Egyptians to amass wealth by illegal means.[48]

The gold of the Septimius Severus bust is rather pure and this suggests that gold coins,[49] perhaps with the addition of some silver, were melted down to cast the gold disc used to create the bust of Septimius Severus. Perhaps some silver had to be added to the very pure gold of the coins to render the metal harder, as high-purity gold is very soft.[50] The degree of hardness that could be reached by hammering would probably have been insufficient to support the weight of the gold bust.

Several analyses were carried out on the repair and on the blackish areas at the back of the bust, where the copper-based sheet was attached to the gold. The aim was to determine the composition of the attached sheet metal and to identify the method employed to add this rather crude patch. The copper-based sheet attached to the back of the bust contains around 5 wt. % of tin (Sn), 4 wt. % of zinc (Zn) and only small traces of lead (0.3 wt. % Pb). The alloy is malleable and rather corrosion-resistant. It seems quite clear that the repair was carried out as a provisional emergency measure in the absence of a more permanent solution. It looks as if a longer metal strip had been attached to the internal wall of the bust, most probably as a support, but only about half has survived. The analyses carried out on the blackish areas of the gold indicate that the metal strip had been attached by common solder, probably consisting of around 60 wt. % of tin (Sn) and 40 wt. % of lead (Pb). The exact composition is difficult to establish because a piece of gold foil (Fig. 34) was applied with the aim of concealing the dark spots caused by the intense heat applied when the strip was attached to the gold. This fact also suggests that the artisan who did the repair was not a goldsmith, and that he was not familiar with this kind of metalwork.

48 Acts of Saint Procopius, 4th century; John of Antioch, frg. 165 (FGH IV, 601), 7th century, cf. Halleux 2002, 23–24 with notes 6 and 7.

49 Callu, Jean-Pierre, Brenot, Claude, Barrandon, Jean-Noël, Poirier, Jacques, 1985, «Aureus obryziacus». Enquête sur les variations dans l'affinage sous l'Empire Romain; Observations sur la technologie de fabrication. In: Morrisson, Cécile et al., *L'or monnayé I. Purification et altérations de Rome à Byzance.* Cahiers Ernest-Babelon 2 (Paris), 81–111.

50 Halleux, Robert, 1985. Méthodes d'essai et d'affinage des alliages aurifères dans l'Antiquité et au Moyen Âge. In : Morrisson ibid., 39–77.

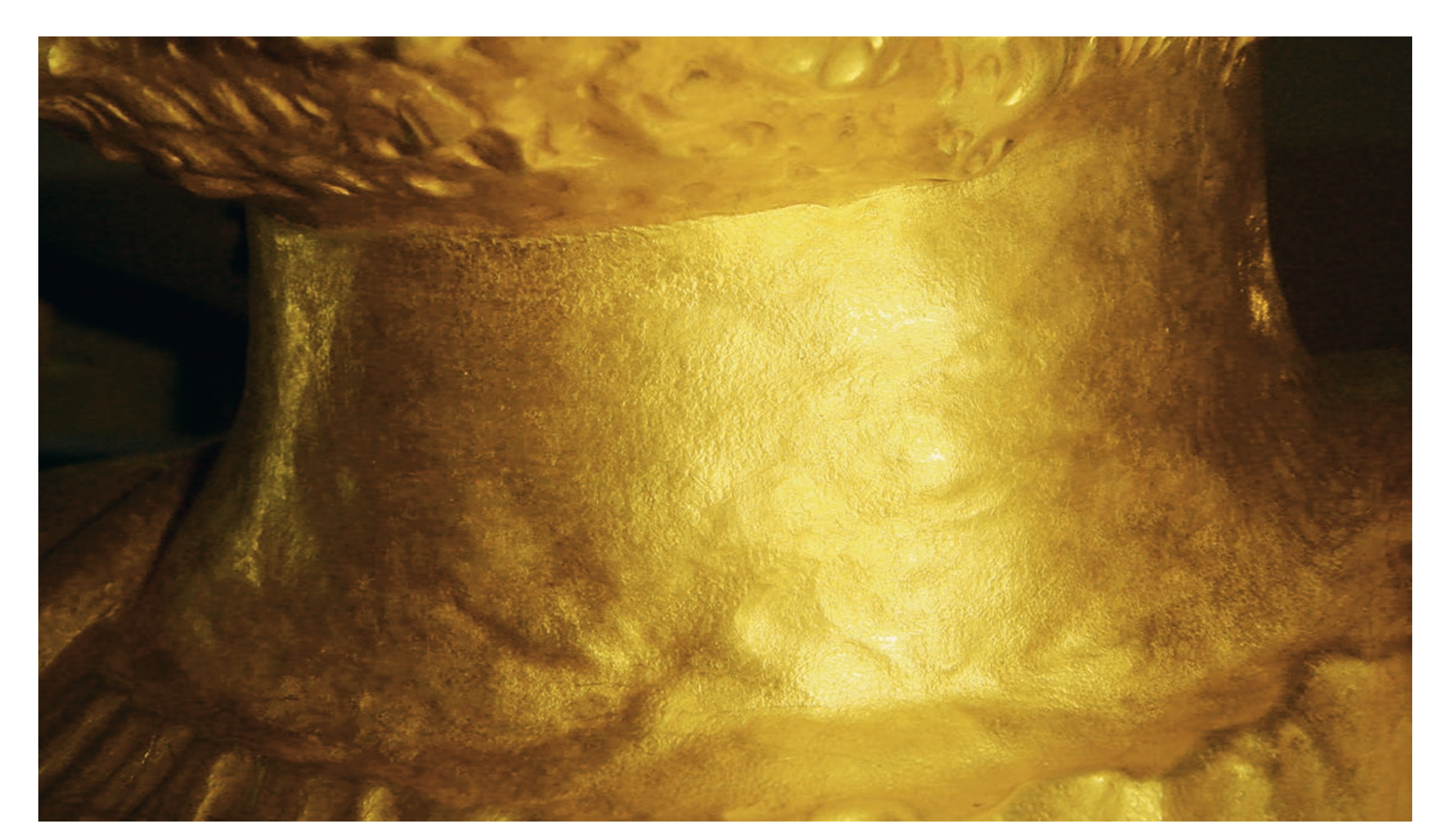


Fig. 35 Detail of the rather wide neck showing the stippled surface and some smoother areas where the stakes hit the gold while shaping the head.



Fig. 36 Detail of the cuirass on the inside of the bust showing the repoussé work. Larger protruding details were worked from the inside, while finer details were added by cold working the outside. The inside was not polished and is still matt.



Fig. 37 Detail showing the stippling on the face and the fine line drawn around the hair to visually separate the different textures.



Fig. 38 Detail of the very realistic three-dimensional hair above the forehead. Several grooves bear traces of the individual blows of round pointed chisels used in cold-working the bust.

The manufacture of the bust

As generally accepted for most objects with concave shapes dated to Hellenistic and Roman times, we can presume that the artisans who produced the bust began by hammering a cast disc of gold. Any object with a narrow part, such as the neck of a vessel or, in this case, the neck of the portrait, had to be shaped on a stake. The neck had to be shaped first because the stake had to pass through it when forming the head. It had to be as wide as possible (Fig. 35) so that the tools could be moved inside it, but obviously not so wide as to be disproportionate to the head because it could not be made narrower at a later stage of the process. The last part to be worked, after the neck and the head, was the bust, because if it had been completed before the creation of the head, it would have hindered the movements of the artisan. During shaping by hammering, the metal had to be repeatedly annealed, i. e. heated, to relieve the hardness achieved by beating it to a thin sheet, to prevent the gold from cracking under the hammer and to allow the portrait to be worked further. The entire bust had to be homogeneously annealed to avoid breaks on the hardened parts.

As was the case with the bust of Marcus Aurelius from *Aventicum*, some traces of working can also be recognised on this bust, around the neck, in the area where the stake repeatedly hit the gold while the head was being formed (cf. Fig. 35). This probably produced some stress cracking on the neck, but as no tomographic images exist (as in the case of the bust of Marcus Aurelius from *Aventicum* /Avenches, Figs. 95; 97) we had to carefully examine the area using a microscope. Only a few smoother areas can be seen on the neck. They were certainly caused by the fact that the goldsmith had to rework and polish the surface where the thinner or weaker parts had been struck by the stakes, and possibly where he had applied solder to the inside to repair small cracks, as was done on the bust of Marcus Aurelius.



Fig. 39 Micrograph showing cold work on the beard. The individual strikes necessary to design the locks can clearly be seen.



Fig. 40 Detail of the eye under the microscope: the hammer blows left tiny marks inside the thin line surrounding the iris. The pupil was punched.

Fig. 41 Detail of the cuirass with scales and a *gorgoneion*. At least six different tools were employed to create these details.

After finishing the raising and repoussé work (Fig. 36), the bust had to be pickled using acid to remove the blackish stains from annealing. Vinegar or alum were commonly used for this purpose. After the pickling treatment, the entire outer surface was polished using fine abrasives, such as for example marble powder or chalk. The internal, invisible surface was left matt. Several details and some of the marks left by the various stakes, hammers and other tools are still recognisable in the areas that can be reached by the digital microscope. Finally, the entire bust was finished by cold-working the outside with a large number of different tools to add the finer details of the face (Fig. 37), hair (Fig. 38), beard (Fig. 39), cuirass, straps and shirt. The entire area representing the skin of the emperor was treated by stippling. The thin tool employed for this stage of finishing had a concave, circular point that left tiny circlets next to each other all over the face and neck (cf. Figs. 35 and 37). Large chisels with a rounded point and thinner ones were used on the hair (cf. Fig. 38), and chisels and other tools with fine points were used to add the details to the eyes (Fig. 40), brows and cuirass, for example the *gorgoneion's* face, hair, wings and snakes (Fig. 41).

Conclusions

The gold bust of Septimius Severus was shaped on a stake, by first creating the neck, then the head and finally the shoulders and cuirass. In all probability, the metal employed consisted of molten gold coins of 23 carats (2–3 wt. % Ag, 1 wt. % Cu) to which very little silver may have been added if it was not already present in the coins. This kind of gold alloy is very malleable and can easily be shaped. The small amount of silver and copper would have hardened the gold, so that the bust could carry its own weight. A large variety of tools were employed both in the shaping of the bust, the finishing of the outer surface and the addition of the details of the face, hair and cuirass.

Zusammenfassung

Die Goldbüste des Septimius Severus wurde auf einem länglichen und abgerundeten Amboss von der Innenseite her getrieben; zuerst wurde der Hals modelliert, dann der Kopf und zuletzt die Schultern samt Panzer. Das verwendete Material war höchstwahrscheinlich geschmolzenes 23-karätiges Münzgold, dem vielleicht eine kleine Menge Silber und Kupfer zugegeben wurde (2–3 Gew. % Ag, 1 Gew. % Cu), wenn diese Elemente nicht bereits in der Legierung der Goldmünzen enthalten waren. Diese Legierung ist leicht hämmerbar und folglich leicht zu formen. Der kleine Anteil an Silber und Kupfer gibt dem Gold mehr Härte, so dass die Büste ihr eigenes Gewicht tragen kann. Eine Vielfalt von Werkzeugen kam zur Anwendung, einerseits für die Treibarbeit von innen und andererseits für die anschließende Kaltarbeit auf der Außenfläche, bei der die Details von Gesicht, Haar und Panzer modelliert wurden.

3. IKONOGRAPHIE, STIL UND DATIERUNG DER GOLDBÜSTE

Einleitung

Spätestens bei Kaiser Augustus wurde das offizielle Herrscherbildnis zu einem der grundlegenden sichtbaren Zeugnisse der Macht im Römischen Reich. Wie sich diese Tradition im Einzelnen entwickelt hat, lässt sich deutlich für die Regierungszeit des Augustus (27 v. Chr. bis 14 n. Chr.) und gemeinhin für das erste[51] sowie weitgehend für das zweite Jahrhundert nachzeichnen[52]. Einer der springenden Punkte ist dabei die Tatsache, dass das Porträt des Kaisers zu bestimmten Zeitpunkten seiner Regierungszeit durch einen neuen Bildnistypus angepasst wurde. Das Original war rundplastisch aus Ton, Gips oder Wachs in Lebensgröße geformt, die Künstler blieben generell unbekannt[53]. Offensichtlich wurde jeweils nur der Typus des Kopfs neu geschaffen, nicht aber jener des Statuentypus, für den er benutzt wurde; derselbe Typus von Kopf konnte in ganz verschiedene Typen von Statuen eingesetzt werden, so in Panzer- oder Togastatuen oder aber auch auf nackte Darstellungen[54]. Der neue Typus musste vom Kaiser als gültige Fassung anerkannt werden, bevor seine Verbreitung mittels Kopien und Repliken beginnen konnte[55]. Diese gültige Fassung wurde auch auf der Vorderseite der Münzen verwendet, zusammen mit der Angabe des Jahres. Dadurch besitzen wir chronologische Reihen von Bildnissen der Kaiser, die als Grundlage für die Bestimmung und die Datierung der vollplastischen Porträts – oder jener auf anderen Objekten – dient. Zumindest sieht so der Idealfall aus.

Zur Identifizierung einer abgebildeten Person dienen physiognomische Eigenheiten; eine große Bedeutung gewinnen in der Kaiserzeit zunehmend die Frisur und ihre Details sowie ab dem 2. Jahrhundert auch die Barttracht. Zu beachten ist, dass auf den meist im Profil dargestellten Münzbildern bestimmte Punkte des vollplas-

51 z. B. Boschung 1989, 102–103; Boschung 1993, 4–10.
52 z. B. Wegner 1939; Wegner 1979; Wegner und Unger 1979; Wiggers und Wegner 1971.
53 So unter Augustus, vgl. Boschung 1993, 5; Lahusen 2010, 189–200 zu Produktion und Reproduktion der Bildnisse; Abb. 7.1 S. 190 zeigt eines der wenigen erhaltenen antiken Wachsbildnisse (aus *Cumae*).
54 Boschung 1993, 7 mit Anm. 69–70. Es ist anzunehmen, dass die Statuen selbst ohne Porträtzüge hergestellt und aus anderen Regionen nach Rom geliefert wurden.
55 Zur Definition der Terminologie Typus–Kopie–Replik s. Boschung 1993, 4 mit Anm. 49.

tischen Typus nicht zum Ausdruck kommen, so etwa die nur von vorn sichtbaren Proportionen Gesichtspartien sowie ausschlaggebende Details der Frisur, die nicht auf beiden Kopfseiten identisch sind.

Die Septimius-Severus-Typologien

Als Hauptreferenzen zur Entwicklung der Bildnisse des Septimius Severus dienen bis heute zwei grundlegend gebliebene Typologien: die Arbeit von A. M. McCann aus dem Jahr 1968 und jene von D. Soechting aus dem Jahr 1972. Die ältere Literatur ist in diesen beiden Werken integriert. Beide Autoren versuchten, mittels einer stilistischen Analyse sowie mit der Einbindung der Münzproduktion unter Septimius Severus eine Typenabfolge zu erstellen.

Die Argumentation, mit der A. M. McCann zehn Bildnistypen des Septimius Severus unterscheidet, ist vielschichtig und lässt sich nur versuchsweise in einzelne, anwendbare Kriterien zusammenfassen. McCann betont, dass sich in den Porträts keine regelmäßige Stilentwicklung ablesen lasse[56], geht aber davon aus, dass sowohl Münzbildnisse als auch rundplastische Porträts jeweils auf denselben Prototypen fußen[57]. Die von McCann etablierte Typologie beruht folglich primär auf Münzbildnissen, die allerdings aus verschiedenen Münzstätten stammen, anhand derer die Autorin die Machtentwicklung des Septimius Severus und die sich daraus entwickelnden Veränderungen der Bildnistypen abliest. D. Soechting hingegen nahm seine Unterscheidung in vier Typen primär durch die Analyse der Frisur und bestimmter physiognomischer Einzelheiten vor[58]. Die beiden Typologien weichen leicht voneinander ab. Weitestgehende Übereinstimmung herrscht beim ersten Typus (McCann-Typus I und Soechting-Typus I) sowie bei der als Serapis-Typus beschriebenen Stilstufe (McCann-Typus IX, Soechting-Typus III). Mit der Aufstellung auf S. 54–57 wird versucht, einen mit Beispielen illustrierten Überblick zu den Unterscheidungsmerkmalen der beiden Typologien zu geben, deren Nachvollziehbarkeit mangels einer ausreichenden Zahl guter Abbildungen erschwert ist.

Neben diesen beiden Typologien spielen die Resultate der Numismatik und der historischen Forschung eine wichtige Rolle für die Einordnung der Goldbüste des Septimius Severus.

Die Entwicklung der Münzprägung unter Septimius Severus und ihre historische Interpretierbarkeit wurden unter anderen von E. Schönert, Ph. V. Hill und A. Lichtenberger dargestellt. Lichtenberger erforschte besonders das Thema der sakralen Repräsentation und der Rezeption der Herrschaft[59].

Die Arbeit von E. Schönert, die die Münzprägung der Stadt *Perinthos* untersuchte, ist besonders interessant für die Frage der Emissionen der Jahre 194–196, in denen sich Septimius Severus im Zusammenhang mit seinem Feldzug gegen Pescennius Niger und mit dem ersten Partherfeldzug (Abb. 51; 53[61]) länger dort aufhielt. Nach einer Unterbrechung von zehn Jahren hatte *Perinthos* 193 von Septimius Severus erneut das Prägerecht erhalten und erhielt aufgrund seiner Verdienste vom Kaiser 195 auch den Titel der Neokorie verliehen (Abb. 59) (vgl. Kapitel 5.2). Dieser Umstand

56 McCann 1968, 97.
57 McCann 1968, 39; 207.
58 Zusammengefasst bei Soechting 1972, 271–274.
59 Schönert 1965; Hill 1993; Lichtenberger 2011, 13–20, unter Berücksichtigung der älteren Literatur; zur Chronologie bes. S. 17–18, mit Bezug auf RIC IV.1, 59ff und BMC V, LXXVII ff.
60 Schönert 1965, 170, Nr. 455,1; 193–196 n. Chr.
61 Schönert 1965, 170, Nr. 453,1 Taf. 25; 193–196 n. Chr.

bezeugt eine große Nähe, die der Kaiser zu *Perinthos* und sicher auch zu den ortsansässigen Münzstempelschneidern gehabt haben muss. Die Porträts zeigen zwei recht unterschiedliche Bildnistypen; während Abb. 54 den frühen Typus mit tiefer Nasenwurzel, kurzem Haar und frei belassenem Ohr zeigt, folgt das Bildnis auf Abb. 52 eher dem sogenannten Adoptionstypus (vgl. S. 56), das folglich frühestens ab 195 anzusetzen wäre.

A. Lichtenberger seinerseits geht in erster Linie den Themen und Ereignissen nach, die dem Kaiser wichtig waren und die mittels Münzen als politische Aussagen verbreitet werden sollten[62]. Ein direkter Einfluss von Septimius Severus auf die Ikonographie lässt sich nach Lichtenberger nicht ermitteln, doch sei des Kaisers allgemeine Akzeptanz der gewählten Bildmotive und Inschriften auf den Rückseiten ersichtlich[63]. Zur Haltung des Kaisers zu den Porträts auf der Vorderseite äußert sich Lichtenberg kaum, er untersucht auch nicht die stilistischen Veränderungen dieser Porträts.

Ph. Hill stellte die Abfolge der Prägungen in Rom zusammen[64].

Ein besonderes Problem im Zusammenhang mit den Münzbildnissen des Septimius Severus liegt darin, dass zwischen 193 und 202 nicht nur in Rom Münzen geprägt wurden[64], sondern in drei weiteren Münzstätten, von denen die zwei östlichen – darunter jene in *Perinthos* – nach dem Sieg über Clodius Albinus 197 und der Erringung der Alleinherrschaft wahrscheinlich zusammengelegt wurden und weiterhin bis 202/203 aktiv waren[65]. Was bedeutete dies für die Wahl der jeweiligen Vorderseitenbilder und wo befanden sich deren Vorbilder, auf die sich die Münzschneider stützten? Man nimmt an, dass die Münzbilder der *aurei* – sowie jene der Medaillons – von hochstehenden Künstlern realisiert wurden[66]. *Aurei* und Medaillons erfuhren wohl auch eine spezifische Streuung, d. h. sie gelangten eher an die wohlhabende Bevölkerung und an dem Kaiser nahestehende Personen. Eine Ausnahme sollen die im Jahr 202 für die *decennalia* geprägten *aurei* gewesen sein; von diesen Münzen erhielt jeder getreideberechtigte Römer zehn Stück[67].

Typologische Einordnung und Datierung der Goldbüste des Septimius Severus

Die typologische Einordnung der Goldbüste des Septimius Severus wird durch die Tatsache erschwert, dass es sich um ein von der Innenseite her getriebenes Objekt aus Gold handelt, das primär mit Objekten aus Marmor verglichen wird. Da nur sehr wenige getriebene Edelmetallobjekte der römischen Kaiserzeit erhalten sind, sind die durch den Werkstoff bedingten Eigenheiten nur schwer zu fassen. Trotzdem wird im Folgenden versucht, die Goldbüste aus *Plotinopolis* aufgrund ihrer Stilmerkmale mit den von McCann 1968 und Soechting 1972 definierten Typen (vgl. unten) zu vergleichen und dabei das Resultat, die deutliche Übereinstimmung mit den beiden Typen I[68] – aber auch mit Soechting-Typus II, dem Adoptionstypus, beziehungsweise mit McCann-Typus VIII, dem Marcus-Aurelius-Severus-Typus – zu begründen.

62 Lichtenberger 2011, 14.
63 Lichtenberger 2011, 14, unter Berufung auf Wolters 1999, 305 ff. Nach Wolters griffen die Kaiser besonders während ihrer ersten Regierungszeit in die Emissionen ein, ließen z. B. Legenden abändern, nachdem ein Teil der Münzen bereits ausgegeben war.
64 Zu den Prägungen in Rom vgl. Hill 1993.
65 Lichtenberger 2011, 19.
66 Lichtenberger 2011, 15–16 mit Bezug auf Wolters 1999, 255.
67 Lichtenberger 2011, 16 mit Anm. 60 und mit Bezug auf Cass. Dio 77,1,1.
68 Künzl 1983, 394 wies die Goldbüste des Septimius Severus ebenfalls dem Typus I zu.

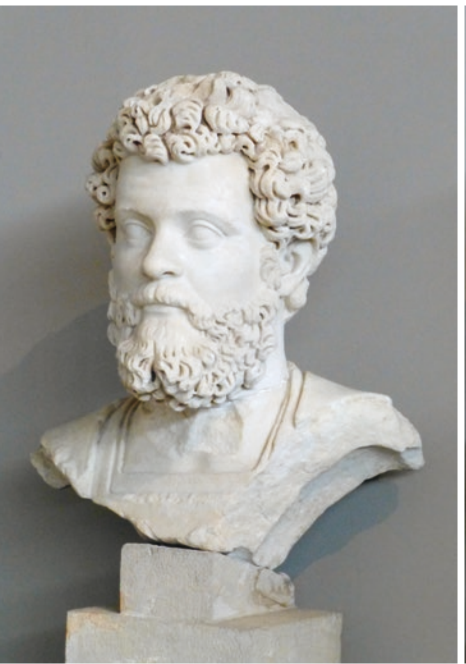
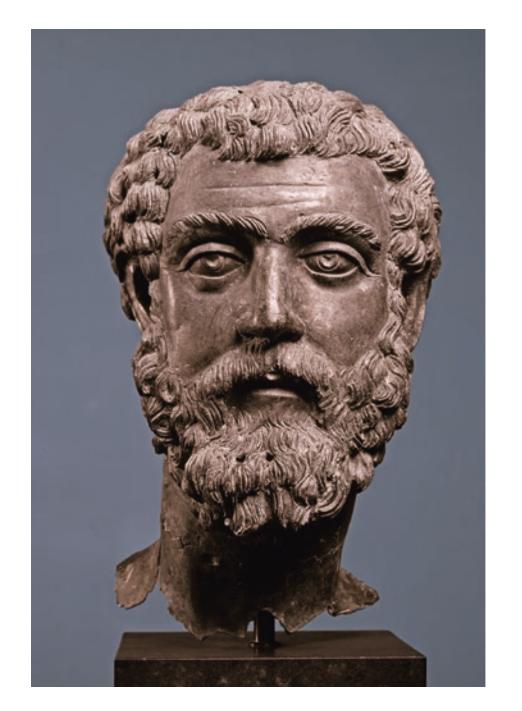





Abb. 42–45 Büste des Septimius Severus. Leicht überlebensgroß. Höhe mit Büste 55 cm, Kopf 36 cm. Marmor. Fundort Thessaloniki, Odos Olympou. Funddatum 1924/25. Soechting Typ 1. | Archaeological Museum of Thessaloniki, Inv. 898.

Hauptmerkmale des goldenen Bildnisses:

- Dargestellt ist ein bärtiger Mann mit kurzem gelocktem Haar, das die Ohren frei lässt.
- Bekleidet ist der Dargestellte mit dem Schuppenpanzer, der *lorica plumata* (ohne *paludamentum*).
- Der Büstenteil ist asymmetrisch.
- Der längliche Kopf mit abgeflachtem Hinterkopf ist leicht zu seiner Rechten gedreht.
- Die breite Stirn ist faltenlos, der Haaransatz folgt den ausgeprägten Geheimratsecken und bildet einen flach in die Stirn fallenden Bogen mit sechs Locken.
- Das Schläfenhaar besteht aus jeweils zwei Reihen mit fünf Locken.
- Die waagrechten Augenbögen fallen nach außen leicht ab. Die Jochbögen sind etwas vorstehend. Die Augen sind leicht vertieft, kugelförmig plastisch, umrahmt vom bandförmigen Unterlid, über dessen äußeren Winkel sich das Lid herabzieht.
- Fleischige, etwas wellige Wangen, Augensäcke.
- Die schmale Wurzel der leicht gebogenen Nase ist nur wenig von der Stirn abgetieft; die schmale Nase besitzt eine abgerundete Spitze sowie anliegende Nasenflügel.
- Der herabhängende Schnurrbart verdeckt den schmalen Mund größtenteils, lässt aber das Philtrum weitgehend frei.
- Der Bart besteht aus zusammenhängenden Strähnen und weist eine deutliche mittige Teilung auf. Seine Spitze liegt unterhalb des Kinns und etwas davor.



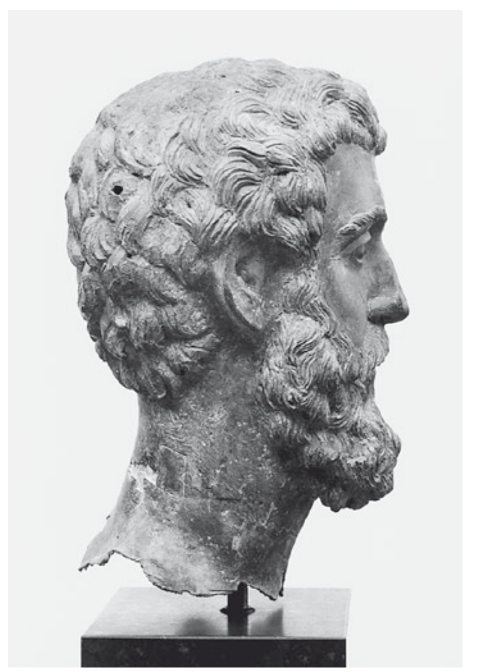


Abb. 46 und 47 Septimius Severus. Bildnis im 1. Typus (Soechting 1972, Typus I, 193–196/7; McCann 1968, Typus I–III). Bronze, gegossen, mit Spuren von Feuervergoldung. Höhe 40 cm, überlebensgroß. | Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 3422. (Johansen 1995, 18–19, Nr. 1, 195–211)

Zu den besten Vergleichsbeispielen gehören die Bildnisse des Typus I, von denen hier drei Beispiele aus Thessaloniki (Abb. 42–45), aus Kleinasien (in Kopenhagen, Abb. 46; 47) und aus Rom hervorgehoben werden (Abb. 48; 54).

Übereinstimmend sind mit dem Bildnis in Thessaloniki die Haar- und Barttracht, ebenso die Wangen- und Augenpartie samt deren Modellierungen. Abweichend ist der Verlauf des Profils von Stirnhaar bis Nasenspitze: In der Profilansicht hat die Goldbüste eine höhere, glattere Stirn und eine relativ hoch sitzende Nasenwurzel; die Profillinie führt ohne Einbuchtung und nur mit einem schwachen Knick über den relativ langen, leicht gewölbten Nasenrücken. Unterschiedlich sind auch die Schädelproportionen. Die Goldbüste hat einen stark abgeflachten Hinterkopf (Abb. 4), ähnlich jenem des Marc Aurel aus *Aventicum* (Abb. 89; 90), während das Porträt in Thessaloniki wie die meisten Marmorbüsten einen weiter ausladenden Hinterkopf und damit eine insgesamt sphärischere Form hat (Abb. 45)[69].

Der überlebensgroße, ehemals vergoldete Bronzekopf des Septimius Severus aus Kleinasien in Kopenhagen (Abb. 46; 47) entspricht ebenfalls dem Typus 1 (Soechting Regierungsantritts-Typus; McCann-Typus I–III)[70]. Dieses Porträt wird als lokales Werk der Jahre 195–211 beurteilt[71]. Verschiedene Züge hat es gemeinsam mit der Goldbüste, in anderen unterscheidet sich der Bronzekopf. Gemeinsam sind den beiden Darstellungen die Frisur mit den kurzen Locken, die die Ohren frei lassen, das halbkreisförmig angeordnete Stirnhaar, das die Geheimratsecken betont, die Anordnung von Schnurrbart und Bart wie auch das Profil mit gerader Stirn und nur wenig abgewinkelter, relativ langer Nase, die beim Bronzekopf in ihrem oberen Teil etwas stärker gebogen ist. Anders sind beim Bronzekopf folgende Elemente: Der Hals ist wesentlich schlanker und länger, das Gesicht ist magerer und schmaler, die Augenbögen liegen höher und ziehen sich wie die gesamte Augenpartie stärker in

69 Dieser Kopf wird von Soechting 1972, 145, Nr. 22 zu Typus I gezählt, allerdings mit Stilelementen des Typus II, dem Adoptionstypus; vorgeschlagene Datierung in die Jahre 196/7; McCann 1968 hingegen schloss aus, dass es sich um ein Porträt des Septimius Severus handelt, McCann 1968, Taf. 94, App. II, J.
70 Johansen 1995, 18–19, Nr. 1, Inv. 3422. Dieser Kopf gehörte zu einer nackten Statue, die sich noch 1994 in Privatbesitz befand, ibid. Abb. S. 20–21.
71 Johansen 1995, 18 ordnet den Bronzekopf in Kopenhagen dem Typ I von Soechting und den Typen I–IV von McCann zu, bezeichnet das Werk als lokale kleinasiatische Arbeit der Zeit zwischen 195 und 211.

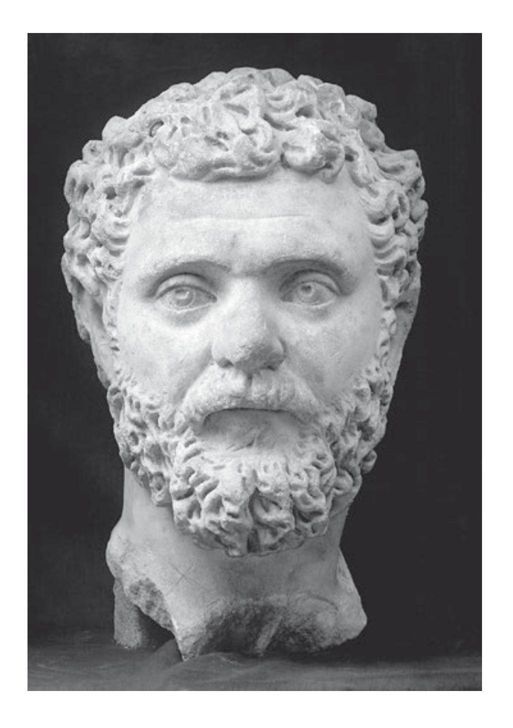
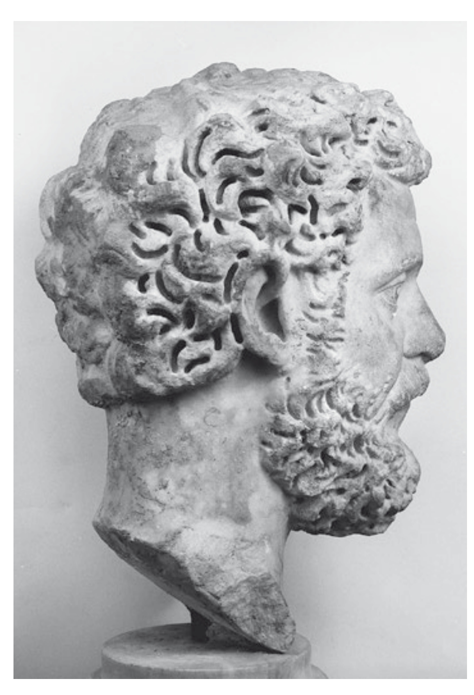



Abb. 48 Septimius Severus. Bildnis im 1. Typus, beim Regierungsantritt, 193–196/7. (Soechting 1972, Typus 1, 193–196/7; McCann 1968, Typus I). Marmor. Gesamthöhe 38 cm, H. Scheitel bis Bartspitze 31 cm. | Rom, Centrale Montemartini, Inv. 2309.

die Breite. Die Augen sind ähnlich leicht hervortretend, jedoch weniger rund als jene der Goldbüste.

Das Severus-Porträt aus Rom (Abb. 48; 54)[72] wurde als Einsatzkopf für eine Statue gearbeitet. Im allgemeinen Aspekt entspricht das Bildnis mit seiner kurzen Frisur, den frei gelassenen Ohren, der Anordnung von Bart und Schnurrbart sowie der Modellierung des Gesichts jenem der Goldbüste; der Rand des Stirnhaars verläuft jedoch nicht in einer Linie, sondern weist eine Gabelung zwischen zwei Locken auf. Ebenso sind die Proportionen des Gesichtes gedrungener, die Stirn weniger hoch, die Nase kürzer. Die Locken sind gröber, aber nicht unähnlich gearbeitet.

Beim Versuch der stilistischen Einordnung der Goldbüste aus *Plotinopolis* stößt man auf zwei Probleme. Das eine hängt mit der Vierkaiserzeit ab 193 zusammen. Im Unterschied zur gleichen Konstellation im Jahr 68 nach dem Tod des Nero, als die vier Anwärter auf die Nachfolge ganz unterschiedliche Gesichtszüge hatten, stellten sich 193 drei der vier Personen[73], die nach der Ermordung des Pertinax nach der Macht strebten, in gleicher Frisur und Bartracht dar und wiesen ähnliche Gesichtszüge und -proportionen auf; dies erschwert die Identifizierung jedes Einzelnen[74]. Zum andern zeigt die Reihe der Münzbilder des Septimius Severus der ersten Regierungsjahre keine lineare Entwicklung, so dass fraglich ist, ob in diesen Jahren die Prototypen der Porträts an verschiedenen Orten geschaffen wurden.

Bei einer eindringlichen Betrachtung des Stils der Münzporträts der Jahre 194–196, zeichnen sich zwei Gruppen ab[75]. Zur ersten Gruppe gehören Medaillons aus dem Jahr 194 (Abb. 49; 50)[76] sowie Bronzeprägungen aus *Perinthos* (Abb. 51), *aurei* und Denare aus Rom[77]. Als Merkmale sind die massige breite Stirn mit ausgeprägter Geheimratsecke und das Profil zu nennen, das fast gerade, ohne ausgeprägten Winkel bei der Nasenwurzel, von der Stirn über die relativ lange Nase führt; das kurze

72 Soechting 143, Nr. 19; McCann, 128, Nr. 4, Taf. 24; Fittschen und Zanker 1985, 94f. zu Nr. 82, Museo Nuovo Capitolino Inv. 2309, Septimius Severus im 1. Typus (?), Taf. 101; 102; gefunden zwischen Colosseum und Maxentius-Basilica.

73 Didius Iulianus, Clodius Albinus und Septimius Severus. Die Gesichtszüge des vierten Anwärters, Pescennius Niger, setzen sich deutlich ab.

74 McCann 1968, Taf. 2–4. – Dieselben Schwierigkeiten bestehen bei der Einordnung des großplastischen Bildnistypus I des Septimius Severus, vgl. dazu auch Fittschen und Zanker 1985, 94f. zu Nr. 82; die Autoren erwägen, ob nicht die Varianten des Typus I verschiedene Personen darstellten.

75 Zum betrachteten Bildschatz gehören primär die Vorderseitenbilder in Gnecchi 1912, Schönert 1965, RIC IV.1 und Hill 1973. Es wird keine Gesamtbeurteilung der Münzprägung des Septimius Severus der Jahre 194–196/7 angestrebt, sondern der stilistische Vergleich der Goldbüste mit diesen Porträts.

76 Gnecchi 1912, II. 73, Taf. 92,8, Septimius Severus. Medaillon, Bronze, Dm. 40 mm, 53 g, 194 n. Chr. Angleichung an Antoninus Pius (Besitz Gnecchi); weitere Medaillons des gleichen Porträttyps: Gnecchi 1912, II, 74, Taf. 92,10, Septimius Severus. Medaillon, Bronze, Dm. 38 mm, 60 g, vor 196 n. Chr. (Paris, Cabinet des Médailles).

77 Hill 1993, Taf. 33,2–4 (fußend auf dem Typ von Taf. 33,1).

gelockte Haar, das das Ohr frei lässt, ist über der Stirn zu einem kurzen geschwungenen Paket zusammengefasst; der Augenbogen ist markant zur Schläfe hin gezogen, der Bart ist voll, aber verglichen mit wesentlich jüngeren Darstellungen kurz.

Zur zweiten Gruppe zählen Sesterzen aus Rom des Prägejahrs 195 (Abb. 52) und Bronzemünzen aus *Perinthos*, die zwischen 193 und 195 datiert werden (Abb. 53). Die Bildnisse auf diesen Prägungen unterscheiden sich von den vorhergehenden vor allem in der Profillinie mit dem tief sitzenden Nasensattel und dem dadurch veränderten, kleineren Winkel zwischen Stirn und Nase, die knolliger und abstehender ist. Die gleiche Tendenz setzt sich auf dem Münzbild aus *Perinthos* von 196 fort (Abb. 59).

Die Goldbüste vereint stilistische Elemente beider angeführten Gruppen.

McCann und Soechting haben die Goldbüste des Septimius Severus stilistisch eingeordnet. McCann weist sie ihrem Typ VII zu, für den sie den stilistischen Einfluss der Bildnisse von Antoninus Pius geltend macht, allerdings mit Einschränkung wegen der schlechten Dokumentationslage zur Goldbüste[78]. Die Autorin hat das Stück nicht selbst gesehen. Als nächstbestes Vergleichsbeispiel wird die Büste in Venedig genannt[79].

Soechting fand die stilistische Einordnung der Goldbüste problematisch; am ehesten schien sie ihm seinem 1. Typus anzugehören, den er kurz nach dem Regierungsantritt des Septimius Severus in die Jahre 193–196/7 datierte. Soechting bezeichnete die Goldbüste als provinzielles Erzeugnis, das keiner der von ihm unterschiedenen Werkstätten zugeordnet werden könne[80]. Zum 1. Typus zählen bei Soechting auch das Bildnis in Venedig[81] sowie die Marmorbüste in Thessaloniki, (Abb. 44).

Die Unterscheidung, ob die Frisur das Ohr bedeckt oder dieses frei lässt, fehlt in beiden Typologien als Merkmal; die Feststellung ist jedoch interessant, dass dieses Element nur beim 1. Typus systematisch auftritt.

Eine wichtige Äußerung zum Typus I stammt von Janine Balty. Sie wies bereits 1964 darauf hin, dass sich die frühesten Porträts des Septimius Severus stilistisch an die Zeit des Commodus anschließen. Dazu zählt etwa das Bildnis in Rom, Palazzo Braschi und – der Goldbüste von *Plotinopolis* nahestehend – ein Kopf aus der ehemaligen Sammlung von Frey[82]. In die gleiche frühe Gruppe gehört das oben angeführte Bronzemedaillon des Septimius Severus aus dem Jahr 194, das mit seinen gestreckten Kopfproportionen und dem begradigten Profil eine gewisse Angleichung an die Physiognomie der Antoninen zeigt und das Motiv der bereits bei Marc Aurel verwendeten Rückansicht mit nackter Schulterpartie übernimmt (Abb. 50)[83].

Die Angleichung des Bildnisses an jene des Antoninus Pius und des Marc Aurel ist eine Besonderheit in der Reihe der Porträttypen des Septimius Severus. Die meisten Porträts mit dieser Eigenschaft stehen am Anfang der Regierungszeit und werden im Zusammenhang mit der Selbstadoption von Septimius Severus durch Marc Aurel 195 n. Chr. verstanden, mit der sich der Kaiser durch die Einbindung in die Dynastie der Antoninen legitimiert (vgl. Kap. 6). Dieses Vorgehen, eine verwandtschaftliche Beziehung durch die Anpassung des eigenen Porträts an jenes der Personen, die als Ahnen erwählt sind, zu beglaubigen, ist bereits im 1. Jahrhundert in der Wirkungsgeschichte des Bildnisses des Augustus abzulesen[84].

Worin besteht diese Angleichung? Sie ist einerseits in der Übernahme der Frisur

78 McCann 1968, 143, Nr. 29, Taf. 40.
79 McCann 1968, 142, Nr. 27, Taf. 40.
80 Soechting 1972, 272; Münzvergleiche: BMCRE V, Taf. 5,8.12.16.18.
81 Soechting 1972, 147, Nr. 26.
82 J. Balty 1964, Taf. 4, Abb. 7; 5, Abb. 9; 10.
83 J. Balty 1964, Taf. 3, Abb. 5; Baharal 1989, Taf. 22,54 (Marc Aurel); Taf. 22,53 (Septimius Severus 194/5); Taf. 22,56 (Commodus, gleicher Bildnistypus).
84 Massner 1982, 142–146 hat die Bildnisangleichung als wichtiges Element für die Abbildung des dynastischen Anspruchs aufs deutlichste für die julisch-claudischen Herrscher des 1. Jahrhunderts zusammengefasst.




Abb. 49 Medaillon. Vorderseite: Septimius Severus bekränzt, nach rechts. Rückenansicht des Panzers und des *paludamentum* (Militärmantel). Umschrift: L SEPTIMIVS SEVERVS PERTINAX AVG IMP III. Rückseite: Septimius Severus auf einem Pferd nach rechts galoppierend; vor ihm ein rückwärts schauender Legionär mit Feldzeichen (*vexillum*) und Schild. Umschrift: ADVENTVI AVG P M TR P II. Im Abschnitt: COS P P. Bronze; Gewicht 53,0 g; Dm. 40 mm. 194 n. Chr. Ehem. Slg. Gnecchi.




Abb. 50 Medaillon. Vorderseite: Unbekleidete Büste des Septimius Severus in der Rückenansicht mit Lorbeerkranz nach l. Von seiner rechten Schulter hängt ein Schwertgurt (*balteus*). An der linken Schulter Rundschild und Speer schräg nach vorn in der verdeckten rechten Hand. Umschrift: L SEPTIMIVS SEVERVS – PERTINAX AVG IMP IIII. Rückseite: Mars schreitet nach rechts. Auf der linken Schulter trägt er ein Siegesmal (*tropaeum*), in der rechten Hand einen Speer. Umschrift: MARS – PATER. Bronze; Dm. 42 mm; Gewicht 46,35 g. 194–195 n. Chr. H. Dressel, *Die römischen Medaillone des Münzkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin* (1973) 171 ff. Nr. 97. | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18200713.




Abb. 51 Bronzemünze. Vorderseite: Septimius Severus mit Lorbeerkranz nach rechts. Umschrift: AV K Λ CEΠ – CEVHPOC Π. Rückseite: Hermes, stehend, in seiner vorgestreckten rechten Hand hält er eine Geldbörse, im linken Arm seinen Mantel (*chlamys*) und den Heroldstab (*kerykeion*). Umschrift: ΠΕΡΙΝ-ΘΙΩΝ. Bronze; Gewicht 2,87 g; Dm. 17 mm. Prägestätte *Perinthos* (*Herakleia*), nach 193, aber vor 196 n. Chr., da der Neokorie-Titel fehlt. | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18239368.




Abb. 52 Sesterz. Vorderseite: Büste des Septimius Severus im Schuppenpanzer (*lorica plumata*), mit Lorbeerkranz in der Rückenansicht, nach rechts Umschrift: L SEPT SEV PERT – AVG IMP V. Rückseite: Siegesmal (*tropaeum*) zwischen Gefangenen mit phrygischen Mützen, die am Boden Rücken an Rücken sitzen. Im Bildfeld links: S; rechts: C. Umschrift: PART ARAB PART ADIAB. Im Abschnitt: COS II P P. Bronze; Dm. 31 mm; Gewicht 26,44 g. Prägestätte Rom. RIC IV-1 Nr. 690 b. 195 n. Chr. | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18203776.




Abb. 53 Bronzemünze. Vorderseite: Septimius Severus mit Lorbeerkranz nach rechts. Umschrift: AV K Λ CEΠ – CEVHPOC Π. Rückseite: Ein nackter Athlet, mit seiner rechten Hand bekränzt er sich, im linken Arm hält er einen Palmzweig. Umschrift: ΠΕΡΙΝ-ΘΙΩΝ. Bronze; Gewicht 3,15 g; Dm. 17 mm. Prägestätte *Perinthos* (*Herakleia*), nach 193, aber vor 196 n. Chr., da der Neokorie-Titel fehlt. | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18239367.

zu sehen, deren Locken das Gesicht in einem regelmäßigem Bogen abgrenzen, ohne Geheimratsecken zu bilden[85]. Andererseits wurde auch versucht, das Profil des Marc Aurel in die Physiognomie des Septimius Severus einzubauen, indem der Verlauf zwischen Stirn und Nase wie bei Typus II (Adoptionstypus) geradliniger wurde und weniger durch den sonst ausgeprägten tiefliegenden Sattel der Nasenwurzel betont wurde. Teilweise wurde auch versucht, einen anderen physiognomischen Zug des Marc Aurel aufzunehmen, nämlich die weit aufgerissenen Augen unter hochliegenden Augenbögen und Brauen und einer eher fliehenden Stirn.

Was die Angleichung an das Porträt des Antoninus Pius betrifft, sind zwei physiognomische Züge zu nennen, die beiden Kaisern eigen sind: der ähnliche Haaransatz, der zu zunehmenden Geheimratsecken tendiert, und die etwas vorstehende Partie des Gesichtsschädels im Bereich der Augenpartie, die für eine verhältnismäßig tiefe Lage der Augen sorgt. Sind diese gemeinsamen Gesichtszüge als Angleichung seitens Septimius Severus an Antoninus Pius zu verstehen oder einfach als zufällige Ähnlichkeiten zwischen den beiden Kaisern? Die Frisur dieser Stilphase des Porträts des Septimius Severus (Typus II, Adoptionstypus) gleicht indes eher jener des Marc Aurel. Insofern ist es schwierig, die jeweiligen Einflüsse des Porträts des Antoninus Pius oder des Marc Aurel auseinanderzuhalten[86]. An dieser Stelle kann diesem interessanten Gesichtspunkt nicht weiter nachgegangen werden.

Weder Soechting noch McCann bedienten sich physiognomischer Eigenarten als Unterscheidungsmerkmale. So findet man keine Überlegung zur oben gestellten Frage, inwiefern eine Frisur auch vom natürlichen Haaransatz und dem davon abhängigen Erscheinungsbild der Haartracht mitbestimmt wird. Diese Tendenz des Haaransatzes ist indes bei Marc Aurel nicht vorhanden. Ein ähnliches Merkmal ist der Verlauf der Augenbögen und ihr Verhältnis zur Lage der Augen. Zwar betont McCann die Ähnlichkeit in diesem Bereich zwischen Porträts des Antoninus Pius und Septimius Severus, erklärt sie aber als Element der Porträtangleichung und nicht als natürlichen ähnlichen Gesichtszug, der durch die Form des Schädels gegeben ist[87].

Zur Panzerbüste und ihrer Asymmetrie

Septimius Severus ist im Panzer bekleidet wiedergegeben (Abb. 1; 2; 3; 24), wie bei allen weiteren zwölf Kaiserbüsten aus Edelmetall (vgl. Teil II). Nach aktuellem Stand war folglich die militärische Repräsentation die einzige Darstellungsform des Kaisers in der Gruppe der Edelmetallbüsten. Die Unterschiede bestehen jeweils darin, dass bei einigen Büsten vermutlich ein Muskelpanzer und nicht wie bei Septimius Severus, Galba, Marc Aurel, Lucius Verus und Caracalla ein Schuppenpanzer (*lorica plumata*) dargestellt ist[88]. Überdies ist zu beobachten, dass mehrere Büsten zusätzlich das *paludamentum*, den Militärmantel, aufweisen, der entweder nur über die linke Schulter gelegt oder aber um den Oberkörper gewickelt und mit einer Fibel auf der rechten Schulter geschlossen ist. Diese Varianten sind geläufig bei Darstellungen von römischen Kaisern als Büsten verschiedensten Formates und aus unterschiedlichen

85 McCann 1968, 145, Nr. 30, Taf. 41–42.

86 McCann 1968 sah eine zeitliche Abfolge in den Bildnisangleichungen an die beiden Antoninen, von 195 bis 201 an Antoninus Pius und ab 202 an Marc Aurel. Insofern als sich Septimius Severus 195 primär als Sohn des Marc Aurel und nicht als Enkel des Antoninus Pius deklarierte, ist diese Typenunterteilung problematisch; sie wurde von Soechting auch nicht übernommen, vgl. dazu auch Baharal 1989, S. 577.

87 McCann 1968, 99 und 142, vergleicht das Porträt des Septimius Severus aus Venedig, Inv. 54, Taf. 40, Nr. 27 mit dem Bildnis des Antoninus Pius aus Rom, Museo Nazionale, Inv. 1219, Taf. 40, Abb. 1. – Die Beleuchtung leicht von oben betont bei vielen Porträts dieser beiden Kaiser die tiefe Lage der Augen unter der Schädelkalotte.

88 Der Muskelpanzer ist üblich bei den Panzerstatuen, vgl. Stemmer 1978.

Materialien, etwa Bildnisse aus Marmor, Bronze und vergoldeter Bronze oder Ansichten auf Kameen, Gemmen, Medaillons und Münzen.

Der Panzer vom Typ der *lorica plumata* oder *squamata*[89], also ein Brustschutz, der aus metallenen Federn oder Schuppen zusammengefügt ist, hatte seinen Ursprung in der Aigis des 5. Jahrhunderts v. Chr., die zu einem der Attribute der bewaffneten Göttin Athena wurde. Ihre Aigis war schon mit einem Gorgoneion bestückt, dessen apotropäische Kraft seinen Träger schützt[90]. Gemäß der Mythologie wurde Gorgo, die mit ihrem Blick ihre Gegner versteinerte, mit Athenas Unterstützung von Perseus besiegt. Das Haupt der Gorgo, deren Haare häufig als züngelnde Schlangen dargestellt sind und die oft – seit archaischer Zeit – mit herausgestreckter Zunge wiedergegeben wird, wurde zum Symbol für die Abwendung des Bösen schlechthin. In dieser Funktion wird das Motiv übernommen, und erscheint auf den unterschiedlichsten Bildträgern. Bekannt ist die Übernahme der Aigis mit Gorgoneion durch Alexander den Großen, am besten bekannt von der Darstellung der Schlacht gegen Darius auf dem Mosaik aus Pompeji[91], aber auch auf zahlreichen anderen Alexanderbildern[92]. Später wurde die Aigis mit Gorgoneion zur *lorica plumata* der römischen Kaiser entwickelt, und sie wurde zum Symbol des Schutzes und der Unverletzlichkeit[93]. Sie signalisiert vermutlich auch einen gewissen Anspruch des Trägers auf die Verbindung mit einer höheren Macht.

Auf den Marmorbüsten des Septimius Severus ist oft ein Gorgoneion dargestellt, sowohl auf Panzern des Typs *lorica plumata* als auch auf Muskelpanzern. Dabei handelt es sich um unterschiedliche Wiedergaben des Gorgoneions, manchmal mit Flügeln auf dem Kopf, manchmal ohne, manchmal mit Schlangen als Haaren, die auch zu einem Heraklesknoten unter dem Kinn verbunden sein können, jedoch nie mit herausgestreckter Zunge[94].

Die Art der Schnürung der Träger variiert zwischen den verschiedenen Edelmetallbüsten: Die Träger des Panzers von Marc Aurel (Nr. 1, Abb. 87) und Lucius Verus (Nr. 8, Abb. 136) haben eine Schnürung, die vom Ende des Trägers auf den Panzer führt und dort befestigt ist. Dies ist auch bei der Silberbüste des Galba der Fall, wo eine breite Schlaufe unterhalb des linken Trägers erhalten ist (Abb. 126). Bei der Goldbüste des Septimius Severus scheint diese Schnürung nur rudimentär mit einer Schlaufe auf dem unteren Ende des Trägers dargestellt, ohne ein Gegenstück auf dem Panzer selbst, wodurch die Funktion dieser Schlaufe nicht ersichtlich wird (Abb. 24).

Wie ist die Asymmetrie der Büste mit der deutlich höheren Lage der linken Schulter zu verstehen (Abb. 1)? Man kann ausschließen, dass die linke Schulter bei der Restaurierung höher hinauf geraten ist[95]. Bei einer solchen Manipulation wären sämtliche Teile der linken Seite des Panzers verschoben worden und die Träger würden mit dem Rand des Ausschnittes keinen rechten Winkel bilden.

Die Asymmetrie entstand vielmehr dadurch, dass für die Goldbüste ein Statuentypus mit rechtem Standbein und linkem Spielbein als Vorbild diente, von dem aber bloß ein Teil des Oberkörpers übernommen wurde. Dies erklärt die erhöhte Stellung der linken Schulter; der linke Arm der Statue war wohl etwas erhoben und nach vorne ausgestreckt oder aber er hielt einen Gegenstand, etwa eine Lanze[96].

89 Hier wird bewusst der Begriff *lorica plumata* angewendet; die Unterscheidungskriterien zur *lorica squamata* sind nicht eindeutig zu fassen.

90 Als Gorgoneion wird die Darstellung des abgeschlagenen Kopfes der Medusa bezeichnet, die einzige Sterbliche der drei Schwestern, die Gorgonen genannt werden. Wer den Blick der Medusa kreuzte, wurde versteinert. Um sie zu töten, benutzte Perseus einen Spiegel, mit dem er Medusa sehen und sie enthaupten kann, ohne sie direkt anzuschauen. Aus dem Blut, das herunterfloss, sei Pegasus entsprungen, Sohn der Medusa und des Zeus; zur Strafe für das Techtelmechtel von Medusa und Zeus in einem Athenatempel, verwandelte Athena die goldenen Haare in Schlangen, nach einer der Versionen des Mythos.

91 Hansen, Svend, Wieczorek, Alfried, Tellenbach, Michael (Hrsg.), 2009. *Alexander der Große und die Öffnung der Welt. Asiens Kulturen im Wandel*. Begleitband zur Sonderausstellung in Mannheim (Regensburg), 70, Abb. 2.

92 Parlasca, Klaus, «Alexander Aigiochos». In: Bol, Peter Cornelis, Kaminski, Gabriele, Maderna, Caterina (Hrsg.), *Fremdheit – Eigenheit*. Akten des Kolloquiums vom 28.–30. November 2003. Städel–Jahrbuch, N. F. 19, 2004, 319–340.

93 Die *lorica plumata* ist auch die Uniform der Praetorianer; ob wirklich eine Angleichung des Kaisers an die Praetorianer oder nicht eher umgekehrt stattgefunden hat, bleibt dahingestellt, vgl. Fittschen und Zanker 1985, 92 mit Anm. 12, dort die Zitierung von Scott Ryberg, Ines, 1967. *Panel Reliefs of Marcus Aurelius* (New York), Taf. 36; 39.

94 Auf der *lorica plumata*: McCann 1968, Nr. 34, Taf. 45; auf Muskelpanzern z. B.: McCann 1968, Nr. 7, Taf. 26; Nr. 30, Taf. 42; Nr. 35, Taf. 46; Nr. 44, Taf. 53; Nr. 54, Taf. 59.

95 Die Interventionen der Restaurierung sind im Detail nicht bekannt, aus den Abbildungen vor der Restaurierung kann man schließen, dass keine massive Intervention auf das Verhältnis der Büste zum Kopf ausgeübt worden ist, (Abb. 12).

96 Stemmer 1978, 5, Typus III; 36, Taf. 20,3, Statue des Trajan in Leiden aus Utica. Vgl. auch die Panzerstatue von Titus vom Metroon in Olympia, Grammenos et al. 2003, 110, Abb. 32.

Eine Statue von Septimius Severus in dieser Haltung ist nicht überliefert. Zudem ist festzustellen, dass Büsten häufiger mit einer *lorica plumata* dargestellt sind als Statuen.

Das beschriebene Bewegungsmotiv bewirkte auch eine Asymmetrie in den *pteriges*, was besonders gut sichtbar wird, wenn man dem Verlauf des kordelartigen Abschlusses entlang der Armausschnitte des Panzers folgt (Abb. 1). Hier sieht man deutlich, dass der linke Arm eine andere Bewegung ausführt als der rechte. Im Vergleich zur Goldbüste des Septimius Severus ist jene von Marc Aurel aus *Aventicum* starr symmetrisch und ohne Bewegungsmotiv des Körpers gearbeitet (Abb. 87).

Es wird unklar bleiben müssen, weshalb die Goldbüste asymmetrisch gefertigt wurde; keine der anderen Edelmetallbüsten weist diese Eigenschaft auf[97].

Folgerungen zur stilistischen Einordnung, zur Datierung und zur künstlerischen Qualität

Die Goldbüste des Septimius Severus kann dem 1. Bildnistypus der beiden Typologien von McCann 1968 und Soechting 1972 zugeordnet werden, obwohl auch Stilelemente des 2. Typus von Soechting (Adoptionstypus) nachweisbar sind. Folgt man den vorgeschlagenen Datierungen zum 1. Typus, ist die Entstehung der Goldbüste in der Zeit zwischen 194 und etwa 197 anzusetzen. Zu diesem Schluss führen auch die Vergleiche mit den Münzprägungen desselben Zeitraumes.

Entgegen verschiedenen eher zurückhaltenden oder sogar abfälligen früheren Einschätzungen[98] kann die künstlerische Qualität der Goldbüste des Septimius Severus als vorzüglich bezeichnet werden. Die negativen Bewertungen beruhten zum Teil wohl auf den bis dahin ungenügenden Abbildungen. Trotzdem bleibt die qualitative Einschätzung schwierig, da die Anzahl vergleichbarer Objekte sehr gering ist, um die unterschiedlichen Fertigkeiten der Toreuten zu erkennen und zu beurteilen[99]. Hinzu kommt, dass der Materialwert der Edelmetallbüsten in der Antike wegen der Möglichkeit des Wiedereinschmelzens vermutlich höher bewertet wurde als ihre künstlerische Ausführung (vgl. Kapitel 4). Namen von ausgezeichneten und hoch gepriesenen Gold- und Silberschmieden der Antike sind überliefert[100]. Dass ihre Fähigkeiten recht unterschiedlich sein konnten, belegen die in Teil II zusammengestellten Porträts aus Edelmetall. Betrachtet man alle dreizehn erhaltenen Edelmetallbüsten hinsichtlich ihrer künstlerischen Qualität, hebt sich jene des Septimius Severus eindeutig als beste toreutische Ausführung ab. Während eine gewisse Ungeübtheit des Goldschmieds bei den Tetrarchenbüsten Nrn. 11 und 12 in Mainz wohl mit Recht festzuhalten und vielleicht als Folge einer serienmäßigen Herstellung zu interpretieren ist[101], und auch die skulpturale Güte der kleinen Goldbüsten Nrn. 4 und 5 gering ist, sind die Bildnisse des Marc Aurel, Nr. 1, und des Lucius Verus, Nr. 8, hingegen von guter Qualität.

Zu den Qualitätskriterien gehören die realistische Wiedergabe des menschlichen Kopfes mit den richtigen Proportionen, die Plastizität, die Ausarbeitung der Details, die deren Stofflichkeit evoziert, sowie das Zusammenspiel der Treibarbeit von innen und äußerer Oberflächenbearbeitung, die hohe Hell-Dunkel-Effekte erwirkt.

97 Eine ähnliche asymmetrische Schulterpartie zeigt eine hellenistische Herme des Archidamos III im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel, von der angenommen wird, dass es sich um den Ausschnitt aus der Brustpartie einer Porträtstatue handelt, vgl. Stemmer 1978, 135, mit Verweis auf weitere Literatur und auf Athener Mitteilungen 86, 1971, 178; 199, Nr. 9, Taf. 22,4.
98 Künzl 1983, 401; Højte 2005, 48: «of rather mediocre quality».
99 Hier beschränken wir uns auf die qualitative Beurteilung innerhalb der Gruppe der getriebenen Kaiserbildnisse aus Edelmetall; Silbergeschirr des 1. Jahrhunderts besitzt oft getriebenen Reliefdekor von hoher Qualität, vgl. z. B. die Silberschätze von Berthouville und Boscoreale, vgl. Lapatin 2014; Baratte, François, 1986. *Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale* (Paris). Vergleichbar wäre auch der ebenfalls in Treibarbeit gefertigte Kopf der größeren Silberstatue (2772 g, elf römische Pfund) des Schatzes von Berthouville aus severischer Zeit, der zwar eine Lockenfrisur im Stil des Marc Aurel oder Septimius Severus zeigt, dessen Gesichtszüge jedoch idealistischer gestaltet sind, vgl. Lapatin 2014, 19–20, Abb. 6. Weiter könnte aus severischer Zeit die Silberbüste des Jupiters vom Kleinen St. Bernhard als Vergleich herangezogen werden; diese Götterdarstellung besitzt severische Stilelemente in Frisur und Barttracht, weist insgesamt eine viel geringere Plastizität der Gesichtsmodellierung und eine auffallend starke Stilisierung auf, vgl. Baratte, François (Hrsg.), 1989. Trésors d'orfèvrerie gallo-romains (Paris, 230–231, Abb. 188.
100 Dazu zählen etwa Zenodor
101 Künzl 1983, 383.

Die Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* ist hinsichtlich dieser Aspekte hervorragend realisiert. Dass die Oberfläche der Vorderseite des Halses nicht glatt, sondern stellenweise stark narbig ist, scheint mit der Herstellungstechnik des Treibens und dem dabei notwendigen Umstülpen in einer gewissen Herstellungsphase zusammenzuhängen (vgl. den Beitrag von A. Giumlia-Mair S. 39); eine Überarbeitung dieser Partien hätte die Qualität der Büste noch erhöht.

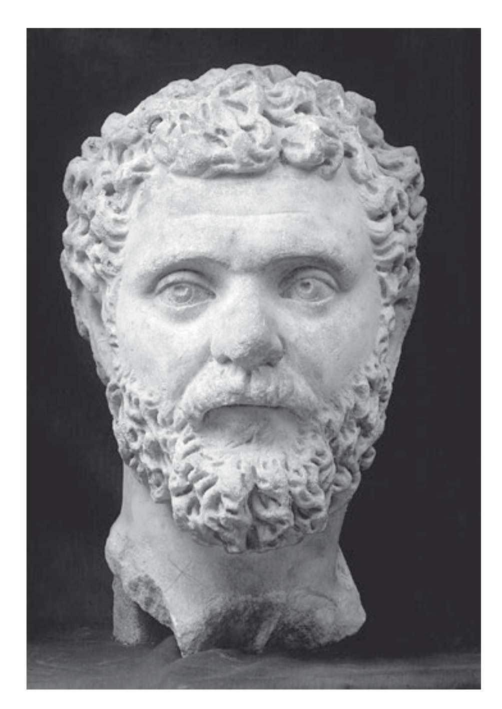


Abb. 54 Septimius Severus. Bildnis im 1. Typus, beim Regierungsantritt, 193–196/7. (Soechting 1972, Typus 1, 193–196/7; McCann 1968, Typus I). Marmor. Gesamthöhe 38 cm, H. Scheitel bis Bartspitze 31 cm. | Rom, Centrale Montemartini, Inv. 2309.

Die Typologien der rundplastischen Porträts von Septimius Severus

Die Typologie der Porträts des Septimius Severus nach A. M. McCann 1968[102]

McCann-Typus I–III: «The Earliest Official Imperial Portrait Types» (193–196)[103]

(Abb. 48; 54)

Merkmale:

- Der kurze lockige Bart steht im Profil weiter vor als das Kinn.
- Das Haupthaar ist kurz und lockig und zeigt die runde Form des Schädels.
- Die Stirnlocken sind in ein hängendes Dreieck mit abgerundeter Spitze eingeschrieben und lassen die Schläfen frei.
- Die Stirn ist breit, hoch und horizontal leicht gefurcht.
- Der Schnurrbart überwölbt die Oberlippe und ragt hervor.
- Militärische Bildnisse mit energischem Ausdruck.

McCann-Typus IV–VII: «The Antoninus Pius-Severus Portrait Typus» (ab 195)[104]

Merkmale:

- Darstellung im weitergeführten idealisierenden klassischen Kanon mit hadrianischen Stilelementen.
- Kopfform bei frühen Exemplaren als organische Form, später mit geometrischer Struktur.
- Weicher kontemplativer Gesichtsausdruck in Anlehnung an den Stil des Antoninus Pius[105].
- Die Stirnlocken sind zu einer Masse zusammengefasst und nach vorne ins Gesicht gekämmt[106].
- Der kurze Schnurrbart hat nach innen gedrehte Enden und endet an den Mundwinkeln.
- Der mittellange Bart formt eine zusammenhängende Masse.
- Zusammenhängende Massen von Stirnlocken und Lockenbüschel beidseits des Kopfes[107].

102 Für jeden der von McCann unterschiedenen Typen werden nur ein oder zwei Beispiele angeführt.
103 McCann 1968, 85–91, 128, Nr. 4, Rom, Museo Nuovo, Inv. 2309, Nr. 4, Taf. 24. (= Soechting 1972, Nr. 19; Fittschen und Zanker 1985, 94, Nr. 82, Taf. 101–102.).
104 McCann 1968, 95–99; 135, Nr. 13, St. Petersburg, Hermitage, Inv. A 318, Taf. 32; 135, Nr. 14, Toulouse, Musée Saint Raymond, Inv. 30.157, Taf. 33; 136, Nr. 15, Tripoli, Archäologisches Museum, Inv. 455, Taf. 33.
105 McCann 1968, 97.
106 McCann 1968, Taf. 32,1; 34,2; 3,5.
107 Von Wegner 1939, 24, Taf. 6 als Stilelemente eines posthumen Typus des Antoninus Pius definiert. – Die Anordnung des Stirnhaars ist bei diesem Bildnis des Antoninus Pius allerdings insofern anders als bei den Porträts des Septimius Severus, als die Locken unregelmäßig und Zwischenräume belassend in die Stirn fallen.

McCann-Typus VIII: «The Marcus Aurelius-Severus Portrait Type» (ab 202)[108]
(Abb. 55)
Merkmale:
- Das Stirnhaar ist in die Höhe gebürstet.
- Das Untergesicht ist lang und schmal.
- Spitze Nase.
- Der Bart ist länger und vierteilig.

Nach McCann handelt es sich um drei Varianten des *decennalia*-Typus, der auf einen rundplastischen, zu Ehren Marc Aurels geschaffenen Prototyp zurückgehe[109]. Die Angleichung an das Bildnis des Marc Aurel sieht McCann besonders auf östlichen Münzemissionen des Septimius Severus[110].

McCann-Typus IX: «The Serapis-Severus Portrait Type» (ca. 200–210)[111]
(Abb. 56)
Bei diesem Typus wird das Porträt des Septimius Severus an die Ikonographie des Serapis nach der Einführung von dessen Kult in *Leptis Magna* angeglichen:
- Drei oder meistens vier lange, gedrehte Locken, die weit in die Stirn fallen.
- Langer, in der Mitte geteilter Schnurrbart, dessen Enden an den Mundwinkeln schroff nach unten fallen.
- Langer, in der Mitte geteilter Bart.
- Strähniges fülliges Haupthaar.
- Zurückhaltende Modellierung des Gesichts mit fest ausgeprägtem Verlauf der Brauen; ernster und etwas melancholischer Ausdruck.

McCann-Typus X: «The Late Severus Portrait Type» (ab 207)[112]
(Abb. 57)
Merkmale:
- In die Stirn gekämmte gewellte Strähnen, die zu einem flachen Halbkreis oberhalb der Stirn zusammengefasst sind.
- Die langen Locken sind verschwunden.
- Ausgeprägt klassizistischer Stil mit tektonischer Struktur und verhärteten, dekorativen Formen.

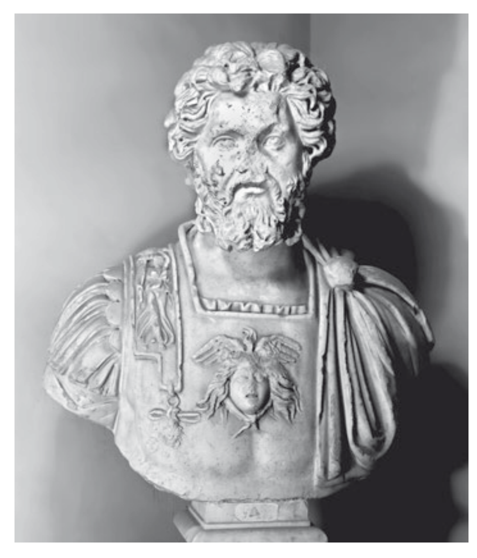


Abb. 55 Septimius Severus. Bildnis im 2. Typus (Soechting 1972, Typus 2, sog. Adoptionstypus, 196/7–200/201; McCann 1968, Marcus-Aurelius-Severus-Porträt Typus VIII). Marmor. Gesamthöhe 69 cm, H. Scheitel bis Bartspitze 30 cm. | Rom, Museo Nazionale, aus Ostia, Inv. 345.

108 McCann 1968, 103–106; 148, Nr. 36; 37, Paris, Louvre, Inv. 1113; 1115, Taf. 47. Drei Varianten A, B und C werden unterschieden.
109 McCann 1968, 104 mit der Diskussion der anderen Forschungsmeinungen zur Unterscheidung in einen oder mehrere Typen dieser Angleichungen an das Bildnis von Marc Aurel.
110 McCann 1968, Taf. 10, Abb. 1, aus Antiochia, 202, Jahr der *decennalia*.
111 McCann 1968, 109–117; 168, Nr. 75, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1768, Taf. 56 (= Fittschen und Zanker 1985, ad Nr. 83, 96, Anm. 3; Johansen 1995, 24–25, Nr. 3, 200–210); 161, Nr. 59, Paris, Louvre, Inv. 1117, Taf. 61.
112 McCann 1968, 121–124; Münzen: Taf. 13, Abb. 1; 179, Nr. 98, Museo Archeologico Nazionale Napoli, Inv. 6086, Taf. 83–84.

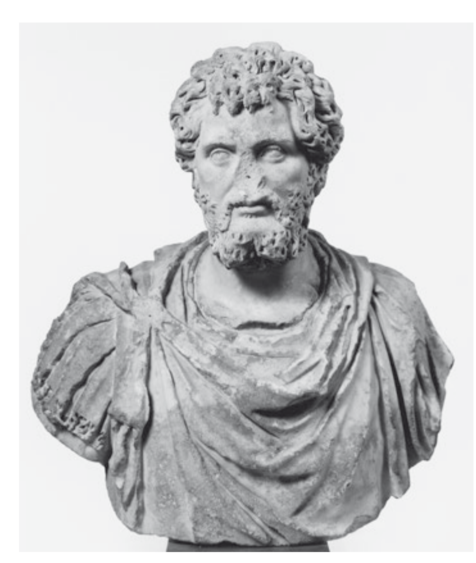


Abb. 56 Septimius Severus. Bildnis im sog. Serapis-Typus, 200–210 (Soechting 1972, Typus 3; McCann 1968, Typus IX). Marmor. Gesamthöhe 67 cm, H. Scheitel bis Bartspitze 29 cm. | Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1768.

Die Typologie der Porträts des Septimius Severus nach D. Soechting 1972[113]

Soechting-Typus I. Typus des Regierungsantritts (193–196/7)[114]

(Abb. 48; 54)

Merkmale:

- Stirnhaare: vier mehr oder minder zusammenhängende Stirnsträhnen mit gemeinsamem Abschluss.
- Schläfenhaare links: in drei Stufen nach unten fallend; gekrümmte Locken.
- Schläfenhaare rechts: schwingende Locke, die senkrecht auf die Schläfe stößt; darunter eigenständige, vom Kopf abstehende Haarbüschel.
- Die gewölbte Stirn ist gefurcht.
- Weit geschwungene Augenbögen ohne scharfe Begrenzung.
- Auge stark plastisch, abgerundet, Unterlid nach außen absinkend.
- Halbbogenförmiges Oberlid.
- Tiefe Nasenwurzeleinkerbung. Nasenrücken mit leichter Krümmung, nach unten gezogene Nasenspitze.
- Vorgewölbter Schnurrbart, halbbogenförmig über der Oberlippe, Enden nach innen gezogen, Unterlippe nur wenig hervortretend.
  Schwach angegebene «Fliege» (kleines Bartelement) zwischen Unterlippe und Anstieg zum Kinn.
- Teilung des kurzen Bartes über der Kinnspitze, Bartsträhnen zu Büscheln zusammengefasst.

Soechting-Typus II: Adoptionstypus (196/7–200/201)[115]

(Abb. 55)

Merkmale:

- Längung des Gesichts.
- Stirnhaare aufgerichtet und vornüber geneigt, im Laufe der Entwicklung nähern sie sich wieder stärker der Stirn und kommen schließlich in zwei Büscheln dicht beieinander auf der Stirn zum Liegen.
- Schläfenhaare links: eine lange schwingende Locke, die die Schläfe hinuntergleitet, zu den Ohren zurückweichende Locken, die als Rolle gebildet sind.
- Schläfenhaare rechts: schwingende Locken übereinandergelegt, die langsam zur Seite zurückweichen.
- Auge abgerundet, das Unterlid sinkt nach außen ab.
- Tiefe Einkerbung der Nasenwurzel, Nasenrücken leicht gebogen.
- Gestreckter Schnurrbart, die Enden nach außen gezogen.
- Geteilter längerer Bart unter dem Kinn, Bartenden zusammengefasst.
- Angleichung an Marc Aurel: erhobener Blick und Details der Frisur.

113 Die *Merkmale* der Typen sind im Folgenden nur leicht gekürzt von Soechting 1972 übernommen unter Verzicht von Anführungszeichen.
114 Soechting 1972, 31–32; 271; 136, Nr. 10, Los Angeles, Privatbesitz (= McCann 1968, 131, Nr. 9, Taf. 28); 142–143, Nr. 18, Museo Capitolino, Inv. 463 (= McCann 1968, 197, Ap. 5A, Taf. 101, nicht als Septimius Severus bestimmt).
115 Soechting 1972, 41–43: 272; 162–163, Nr. 44, Rom, Thermenmuseum, Inv. 345 (= McCann 1968, 145, Nr. 30, Taf. 41a; 42b-d, Marcus Aurelius-Severus Porträttypus); 158–159, Nr. 39, Paris, Louvre, Inv. 1114 (= McCann 1968, 149, Nr. 38, Taf. 48).

Soechting-Typus III: Serapis-Typus (200/201–211?)[116]
(Abb. 56)
Merkmale:
- Stirnhaare: Vier (selten drei) dickliche in die Stirne fallende mehrfach gedrehte Locken, die deutlich voneinander abgesetzt sind.
- Schläfenhaare links und rechts: sich überlagernde Locken, die an der Schläfe herabhängen, zum Ohr zurückweichen.
- Augen abgerundet, wobei das Unterlid nach unten ausschwingt.
- Tiefe Einziehung der Nasenwurzel, Nasenrücken leicht gebogen und etwas länger als beim vorhergehenden Typus.
- Schnurrbart halbbogenförmig mit nach außen gebogenen Enden, Unterlippe tritt nur kurz hervor.
- Langer Bart in der Mitte deutlich geteilt, Bartsträhnen zu Büscheln zusammengefasst.

Soechting-Typus IV: Dezennalien-Typus (202, zur Feier der decennalia)[117]
(Abb. 57)
Merkmale:
- Stirnhaare als halbbogenförmige, kaum gegliederte Masse.
- Drei Strähnen, die auf die linke und auf die rechte Schläfe stoßen.
- Schmale mandelförmige Augen.
- Nasenwurzel nicht so tief eingekerbt, kurzer leicht gebogener Nasenrücken.
- Schnurrbart weit gestreckt, Enden nach innen gebogen.
- Langer und bis auf die Brust reichender Bart, in der Mitte deutlich geteilt, unter den Wangen zu Büscheln zusammengefasst.

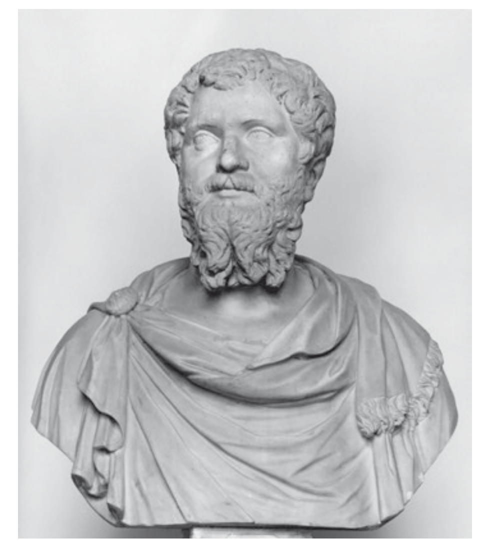


Abb. 57 Septimius Severus. Bildnis im Dezennalien-Typus, 202 n. Chr. (Soechting 1972, Dezennalien-Typus, zur Feier der *decennalia* im Jahr 202; McCann 1968, Typus X, Später Severus-Porträttypus). Marmor. Gesamthöhe 64 cm, H. Scheitel bis Bartspitze 32 cm. | Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6086.

116 Soechting 1972, 49–51; 273; 183, Nr. 73, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 803 (= McCann 1968, 156, Nr. 47, Taf. 56); 188 Nr. 80, London, British Museum, Inv. 513 (= McCann 1968, 139, Nr. 21, Taf. 37); 193, Nr. 88, München, Glyptothek, Inv. G 357 (= McCann 1968, 174, Nr. 87, Taf. 76).

117 Soechting 1972, 59–62; 274; 224 Nr. 132, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6086, Taf. 83–84 (= McCann 1968, 180, Nr. 98, Taf. 83–84); Nr. 133, München, Glyptothek, Inv. 353 (= McCann 1968, 181, Nr. 101, Taf. 87).

4. GOLD ALS MACHTSYMBOL, ALS WERT UND ALS WERKSTOFF

Obwohl außer Münzen, Medaillen und Schmuck nicht viel von den überaus zahlreichen römischen Werken aus Gold erhalten geblieben ist, wissen wir dank der schriftlichen Quellen Bescheid über Wertschätzung und Bedeutung dieses Edelmetalls[118]. So standen alle römerzeitlichen Goldminen unter der direkten Kontrolle des Kaiserhauses[119]. Gold gehörte zu den am strengsten kontrollierten Rohstoffen[120]. Noch im 5. Jahrhundert kennen wir aus der *Notitia Dignitatum*, dem spätantiken Staatshandbuch, die Chargen von Beamten, deren Aufgabe die Verwaltung des Goldes war[121]. Ebenso strikt war die Beaufsichtigung der Münzstätten, die Gold prägen durften[122].

Goldvorkommen in der Antike

Gold wurde an vielen Orten im Römischen Reich ausgebeutet. Im 33. Buch seiner Naturgeschichte[123] gab Plinius der Ältere im 1. Jahrhundert einen Überblick. Er unterscheidet drei hauptsächliche Methoden der Goldgewinnung. Zur ersten gehört das Flussgold. Unter den genannten goldführenden Flüssen figuriert auch der Hebros, in dessen Nähe die Stadt *Plotinopolis*, Fundort der Goldbüste des Septimius Severus, liegt[124]. Plinius erörtert als zweite Methode die Gewinnung von Gold «aus Brunnen», das *aureum canalicium* oder *canaliensis*. Es handelt sich dabei um Goldadern in Gesteinen. Und an dritter Stelle schildert Plinius die Goldgewinnung im Tage- und Untertagebau samt allen Tücken und Gefahren, die zur Bemerkung führen:

118 Zieghaus 2001, 90–92.
119 Hirt 2010, 357–369.
120 Piccotini 1994, 472–473.
121 *Notitia Dignitatum* III,26, *numerarii quatuor; in his auri unus, operum alter* (in der Diözese Illyrien), ebenso war der Bereich der Edelmetallminen und der Münzprägestätten den «Finanzministern» unterstellt, den *comites sacrarum largitionum*, XIII,21 mit Delegation an tiefere Chargen wie XIII, 26.27, den *primicerium scrinii aureae massae* und den *primicerium scrinii auri ad responsum*, Seeck 1876 (19622), 10; 36. Die *Notitia Dignitatum* ist zwischen 425 und 433 entstanden, hat aber ältere Wurzeln.
122 Römische Kaiserzeit: Zieghaus 2001, 95. – Spätantike: *Notitia Dignitatum* XIII,18, *procuratores monetarum*: Seeck 1962, 36. – Vgl. dazu auch Beyeler 2011, 239–240.
123 Plin. nat. 33, 66–79.
124 Plin. nat. 33, 66. Es sei an dieser Stelle auch auf das von Poseidonius erwähnte Flussgoldvorkommen bei den Helvetiern verwiesen, vgl. Anm. 352.

«*Risse senken sich plötzlich und verschütten die Arbeiter, so dass es schon weniger waghalsig erscheint, aus der Tiefe des Meeres Perlen und Purpurschnecken zu holen. Umso gefahrvoller haben wir die Erde gemacht!*[125].»

Aber natürlich war der Ertrag aus den Minen am größten. Bedeutend waren neben den Goldminen in Spanien jene in Dakien und Thrakien, aber auch jene auf der Insel Thasos und an vielen weiteren Orten[126]. Interessante archäologische Funde wurden im Zusammenhang mit Goldbergwerken auf dem Magdalensberg in Kärnten getätigt (römische Provinz *Noricum*). Es handelt sich um die Strukturen einer Werkstatt und die Überreste von 19 Goldschmelzöfen der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts sowie um gestempelte Formen für den Guss von lokal gewonnenem Gold in Barren, deren Gewicht zwischen 5,6 kg und 14,5 kg lag. Die Inschriften der Stempel C(aii) CAESARIS AVG(usti)GERMANICI IMP(eratoris) EX NORIC(---) verweisen auf Kaiser Caligula (37–41) als Besitzer der Goldminen in Kärnten[127]. Goldbarren selbst wurden auf dem Magdalensberg nicht gefunden, hingegen liegt ein Fund von neun gestempelten spätantiken Goldbarren aus Siebenbürgen vor[128].

Regelmäßig wird die Frage gestellt, inwieweit man die Herkunft des Rohstoffes eines Goldobjektes bestimmen kann. Von großer Wichtigkeit für die Beantwortung dieser Frage ist die Tatsache, dass das Gold antiker Objekte bereits aus eingeschmolzenem Metall verschiedener älterer Goldartefakte bestehen kann, also keine einheitliche Herkunft haben muss. Trotz großer Fortschritte auf dem Gebiet der Herkunftsbestimmung von Gold ist die Wunschvorstellung, dass Goldobjekte in Regionen mit Goldvorkommen aus lokalem Gold geschaffen wurden, bisher nicht zu belegen[129].

Gold als Symbol von Macht

Eine gleichsam mythische Bedeutung erlangte Gold in Rom jedoch erst nach den Eroberungen der Ostgebiete. Der Kontakt mit den hellenistischen Reichen und schließlich deren Einverleibung brachte den Römern ab dem 2. Jahrhundert v. Chr. nicht nur ungemeine Reichtümer, sondern auch den Kontakt zu Luxusgütern, einen damit verbundenen neuen Lebensstil sowie neue ökonomische Möglichkeiten. Dazu gehörten das Tragen von Fingerringen aus Gold und die Einführung von Goldmünzen, was beides von Plinius dem Älteren als Verbrechen bezeichnet wurde:

«*Das schlimmste Verbrechen gegen die Menschheit beging der, welcher zuerst Gold an den Finger steckte, aber wer dies war, wird nicht berichtet. (…). Den nächsten Frevel beging, wer zuerst aus Gold einen Denar prägte, ein Verbrechen, das ebenfalls verborgen bleibt, da der Urheber unbekannt ist (…). Aber vom Geld kam die erste Quelle der Habsucht, indem man den Zinswucher erdachte, und eine gewinnbringende Nichtstuerei, und zwar nicht erst allmählich: Es entbrannte mit einer Art von Raserei nicht mehr bloß Habsucht, sondern Heißhunger nach Gold (…).*»[130]

Dieser Rausch nach Gold galt schon im 1. Jahrhundert n. Chr. als Zeichen der Dekadenz[131].

125 Plin. nat. 33,70.
126 Hirt 2010, 11, Abb. 1.
127 Piccotini 1994, 468–469, Abb. 1–4; Zieghaus 2001, 95; Dolenz, Heimo, Nr. 185, In: Wamser und Gebhard 2001, 292; Gostenčnik, Kordula, Dolenz, Heimo, «Wirtschaftsbauten in der frührömischen Stadt auf dem Magdalensberg in Kärnten», In: Fellmeth, Ulrich, Krüger, Jürgen et al. (Hrsg.), *Wirtschaftsbauten in der antiken Stadt. Internationales Kolloquium 16.–17. November 2012 Karlsruhe*. Materialien zur Bauforschung und Baugeschichte 20, 2016, 144–165, besonders 161–164 mit Abb. 9–10 zur kaiserlichen Goldbarrengießerei (mit älterer Literatur).
128 Dolenz, Heimo, Nr. 186, In: Wamser und Gebhard 2001, 292 (aufbewahrt im Ungarischen Nationalmuseum, Budapest).
129 Pernicka 2014, 159–162.
130 Plin. nat. 33,8.42.48.
131 Plin. nat. 33,4–6.48–49.

Wenn in Rom vormals Fingerringe aus bescheidenem Metall wie Eisen bestanden, so wurden jetzt selbst für Männer Fingerringe aus Gold geläufig[132]. Gold als Symbol von Macht führte auch dazu, dass Götterbilder aus diesem Material erstellt wurden. Ein nächster Schritt war das menschliche Porträt aus Gold, eine Selbstdarstellung, die in Rom unter dem Einfluss der hellenistischen Herrscherrepräsentation beliebt wurde[133]. Zur Wahrung seiner Privilegien und seiner Macht und als Antwort auf die maßlose Art, mit der sehr Reiche ihre Selbstdarstellung inszenierten, erwartete der römische Kaiser, dass nur er selbst und allenfalls Mitglieder des Kaiserhauses sich mit goldenen Bildnissen darstellen sollten[134]. Bildnisse aus Gold lassen ab dem 2. Jahrhundert in der Regel, aber nicht immer, auf Porträts von Kaisern schließen (siehe Kapitel 5.2)[135]. Zum ersten Mal wird ein goldenes Kaiserporträt bei der Beschreibung des Trauerumzugs anlässlich des Todes des Augustus erwähnt (vgl. Kapitel 5.2.).

Es ist einleuchtend, dass von den vielen in schriftlichen Quellen erwähnten kaiserlichen Bildnissen aus Gold und Silber nur ganz wenige erhalten sind[136]. Der Grund liegt darin, dass Büsten und Statuen aus Edelmetall offensichtlich manchmal schon zu Lebzeiten eines Kaisers eingeschmolzen wurden[137], sicher aber danach und bis in die Gegenwart. Schließlich ist auch die Goldbüste des Septimius Severus nur knapp diesem Schicksal entgangen[138].

Wertschätzung und Preis von Gold

Welchen Wert hatte ein Kaiserbildnis aus Edelmetall gemäß den antiken Quellen? Eine Reihe von Inschriften auf Basen von Kaiserstatuen geben darüber Auskunft[139]. Da es sich dabei oft um Weihungen handelte, wird deren Preis gerne angegeben, und zwar nicht in *aurei*, Goldmünzen, sondern in Sesterzen, dem geläufigen Nominal für Preise; der Wert eines Sesterzes kam einem Hundertstel eines *aureus* gleich. Der Stifter – in mehreren Fällen Priester des Kaiserkultes selbst oder *seviri augustales*, Mitglieder des Komitees zur Organisation des Kaiserkultes[140] – bezeichnet durch die Angabe der Kosten seinen Einsatz und seinen Aufwand. Dabei geht es allerdings seltener um geweihte Büsten als um Statuen. In der Regel ist der Werkstoff in den Inschriften angegeben, meistens handelt es sich um Marmor oder Bronze, die allenfalls zusätzlich vergoldet sein konnte, manchmal auch um Silber, selten Gold[141]. So ist zu erfahren, dass der Preis für Marmorstatuen von Kaisern im 2. Jahrhundert bis zu 7000 Sesterzen betragen konnte, jener für Bronzestatuen zwischen 2000 und 8000. Lebensgroße oder überlebensgroße Statuen aus reinem Gold hat es wahrscheinlich nur mit stabilisierendem Holzkern gegeben.

Über den Anteil der Herstellungskosten am Preis einer Statue ist wenig bekannt. Vermutlich lag der Preis eines Edelmetallporträts im Bereich der Materialkosten, die Arbeit des Goldschmieds hingegen fiel nicht ins Gewicht[142].

Weitere schriftliche Quellen belegen gleichfalls, dass Kaiserbüsten in bestimmten Gewichtsmodulen angefertigt wurden[143]. Die Größe des Objektes war dadurch bestimmt, wieviel Edelmetall der Auftraggeber zur Verfügung stellte. Oft wogen die

132 Plin. nat. 33,21.
133 Besonders in Ägypten war Gold Inbegriff der Unsterblichkeit; die ptolemäische Dynastie kannte goldene oder vergoldete Panzer, vielleicht in Anlehnung an die persische Prunkkleidung, und stellte diese auch dar, vgl. Stemmer 1978, 136 mit Anm. 44; Lahusen 2001, 511.
134 Lahusen 2001, 513.
135 Plinius d. Ä. zum Begriff *imago*: Plin. nat. 35, 4–14.52.147–148.153. – Pekáry 1985, 69; Lahusen 2001, 512–513; anders Stäcker 2003, 250–257.
136 Dazu Pekáry 144–148; Baratte 1998, 87; Lahusen 1999a, 251–266; Lahusen und Formigli 2001, 505–524; Højte 2005, 47–48 mit Anm. 107.
137 Von Didius Iulianus, ermordet 193, Thronkonkurrent des Septimius Severus, ist überliefert, dass er keine Bildnisse aus Gold oder Silber wünschte aus Furcht, dass diese zu schnell wieder eingeschmolzen worden wären, Cass. Dio 79,12,7. – Unter Tiberius gab es in Cyrene einen Prozess gegen Lucius Ennius, der angeklagt war, eine silberne Statue des Kaisers zu dessen Lebzeiten eingeschmolzen zu haben, um daraus silberne Platten herzustellen, Tac. ann. 3,70,1. Zum Einschmelzen von Bildnissen lebender Kaiser in der Spätantike vgl. Beyeler 2011, 29, Anm. 98.
138 Vgl. Kapitel 1 zur Fundgeschichte der Büste.
139 Pekáry 1985, 13–21; Højte 2005, 52–56.
140 *Seviri augustales* aus den spanischen Provinzen, die Büsten und Statuen weihten: Mangas 1971, 136.
141 Mangas 1971, 117; 136.
142 Pekáry 1985, 13; Højte 2005, 55.
143 Beispiele aus den iberischen Provinzen: Mangas 1971, 115: ein *signum aureum, p V* (CIL II 1582), aus *Urgavo*, mit Fortuna und Mercurius; 111: *tabul(arii) ex pondo auri II*, womit wahrscheinlich eine Statue gemeint ist (CIL II 5210), aus Villaviçosa, *Lusitania*; 115, eine *imago* des Claudius aus *Ipsca* (CIL II 1569; IMAG).

Bildnisse aus Edelmetall drei oder fünf römische Pfund[144]. Die einzigen größeren Goldbüsten, die erhalten sind, entsprechen folglich einem dieser Module, jene des Septimius Severus wog drei Pfund (980 g), die Büste des Marc Aurel fünf Pfund (1589 g). Kaiser Macrinus (217–218), der Nachfolger von Commodus, soll nach Dio Cassius festgelegt haben, keine Goldbüsten von mehr als drei Pfund oder Silberbüsten von mehr als fünf Pfund herzustellen[145].

Das Gewicht sämtlicher in Teil II (Abb. 86) aufgeführten Edelmetallbüsten ist verhältnismäßig bescheiden; die Silberbüste des Lucius Verus (Nr. 8) ist mit nahezu neun römischen Pfund die schwerste; die kleinen silbernen Tetrarchenbüsten sind mit ursprünglich vielleicht etwa 70–80 g die leichtesten (Nrn. 11 und 12). Die Silberbüste von Licinius I (Nr. 13) muss ungefähr ein römisches Pfund gewogen haben, da sie trotz Fehlstellen ein Gewicht von 305,5 g aufweist. Im Bereich eines halben Pfundes befinden sich mit jeweils rund 150 g die kleinen Goldbüsten Nrn. 4 und 5 sowie die Silberbüste des Gallienus, Nr. 10. Ob alle Gewichte von Edelmetallbüsten von einem Modul ausgingen, das mit dem Pfund in Relation stand, wie dies für *donativa*, Kaisergeschenke, vermutet wird, ist nicht zu entscheiden[146]. Weitere Informationen liefern die Nennungen der goldenen und silbernen Weihgeschenke, die in der Stiftungsurkunde des Vibius Salutaris aus Ephesos erwähnt sind. Von zehn der insgesamt 29 Statuetten ist die Gewichtsangabe erhalten. Neben der einzigen Statuette aus Gold, einer Artemis von drei Pfund, sind eine Silberstatuette von zwei Pfund, drei Figuren von je drei Pfund, zwei von je vier Pfund, eine von einem Pfund und zwei von je sieben Pfund aufgelistet. Bei den übrigen 19 silbernen Weihgeschenken ist die Gewichtsangabe auf der Inschrift nicht mehr lesbar. (hinzu kamen 20.000 Silberdenare (208 Pfund)[147]. Es handelt sich unter anderem um neun Statuen der Artemis, um Bildnisse von Kaiser Trajan, seiner Frau Plotina (drei Pfund) und von weiteren Persönlichkeiten und Personifikationen. Die angegebenen Gewichte geben einen Hinweis darauf, welche Größen von Weihgeschenken zum Mittragen im Festumzug geeignet waren[148].

Welchen Wert hatte die Büste des Septimius Severus und welcher Kaufkraft entsprach sie umgerechnet in Sesterzen? Zu seinen Lebzeiten lag das Gewicht des *aureus* nach einer von ihm durchgeführten Abwertung noch bei 7,25 g. Die 980 g der Goldbüste aus *Plotinopolis* entsprechen also einer Anzahl von 135 *aurei* oder 13.500 Sesterzen. Im Vergleich dazu betrug der Jahressold eines einfachen Legionärs unter Septimius Severus 24 *aurei* (2400 Sesterzen), jener der Offiziere je nach Grad zwischen 180 und 720 *aurei*. Mit dem Preis der Goldbüste des Septimius Severus hätten also sechs Legionäre fast ein Jahr lang entlohnt werden können, hingegen reichte dieselbe Summe nicht für das Jahresgehalt des niedrigsten Offiziers. Andere Beispiele zum Vergleich der Kaufkraft im 2. Jahrhundert sind die etwa 16 *aurei* für den Erwerb eines Pferdes oder 1300 *aurei* für ein Landgut[149].

144 Lahusen 1999a, 255–256; Lahusen 2001, 516–518; Højte 2005, 50–51. – Ein römisches Pfund entspricht 327,5 g.
145 Cass. Dio 79,12,7. – Lahusen 2001, 512.
146 Beyeler 2011, 167; 239 ff. zu *donativa* in der Spätantike, deren Größe jeweils vom Metallgewicht ausging. Beyeler erwähnt auch die Stelle bei Martial, in der dieser im 1. Jh. beklagt, dass das Gewicht der silbernen Geschenke, die er von seinem Herrn bekommt, in zunehmendem Maße geringer werde (Mart. 8,71).
147 I Ephesos 1a, 27 = Wankel 1979, 208–211, Hauptstiftung; hinzu kam ein zweiter Teil; Lahusen 1999, 258.
148 Edelmann 2008, 156.
149 Zieghaus 2001, 95.

Gold als Werkstoff

Zur Verarbeitung von Gold in der römischen Kaiserzeit liefert wiederum Plinius der Ältere im 1. Jahrhundert wertvolle und interessante Angaben. Er trug das Wissen über das Schmelzen, Gießen, Schmieden und Treiben sowie über das Vergolden und Löten zusammen[150]. Aus seinen Ausführungen kann man schließen, dass sich die Goldschmiedekunst zu seiner Zeit in weiten Teilen des Imperiums auf einem hohen Niveau befand. Wenig ist bekannt darüber, an welchen Orten die Werkstätten lagen. Es ist nicht auszuschließen, dass in der oben erwähnten Werkstatt, in der auf dem Magdalensberg in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts Goldbarren gegossen wurden, Gold auch weiterverarbeitet wurde. Doch die meisten Ateliers dürften in den Städten gelegen haben, wo sich auch die Auftraggeber befanden. Der wohl berühmteste Bronzegießer und Toreut, Zenodoros, war im 1. Jahrhundert in Gallien tätig, aber auch in Rom. Die Camillius Polynices und Camillius Paulus sind als *aurifices* im 2. Jahrhundert in *Aventicum* in der Provinz *Germania superior* belegt[151].

Der hohe Bedarf an portablen Kaiserporträts in Form von Büsten aus Edelmetall legt die Vermutung nahe, dass Serienproduktionen existiert haben müssen[152]. Ein Hinweis darauf sind nach E. Künzl die beiden silbernen Tetrarchenbüsten in Mainz (hier Nr. 11 und 12), die einander sehr ähnlich sind, obwohl sie zwei verschiedene Personen darstellen[153].

150 Projektgruppe Plinius (Hrsg.), *Gold und Vergoldung bei Plinius dem Älteren. Gold und Vergoldung in der Naturalis Historia des Älteren Plinius und anderen antiken Texten mit Exkursen zu verschiedenen Einzelfragen. Naturalis Historia 33,55–68; 33, 80–94; 33, 99–100; 123; 125* (Tübingen 1993).

151 Vgl. Anm. 353.

152 Lahusen 2010, 194–197, mit Bezug auf M. Pfanner, «Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit». *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 1989, 157–257.

153 Künzl 1983, 383–384.

5. BEDEUTUNG UND VERWENDUNG VON KAISERBÜSTEN AUS EDELMETALL

5.1. Zur *imago* als Begriff und zu ihren materiellen Zeugnissen

Das lateinische Wort *imago* bedeutet in erster Linie Ahnenbild. Es bezeichnete aber ab dem 2. Jahrhundert v. Chr. generell das naturalistische Abbild eines Menschen, tot oder lebendig[154]. Der Begriff ist nicht an ein bestimmtes Material gebunden. Während Ahnenbilder ursprünglich vom Gesicht abgenommene Masken aus Wachs waren[155], kamen Marmor, Bronze und Ton, später auch Silber in Gebrauch. Selten waren die Bildnisse aus Gold. Auf Statuenbasen wird das Wort *imago* – oder griechisch εἶκον / *eikon* – oft in Bezug auf Kultobjekte gebraucht[156]. Obwohl goldene Bildnisse von Kaisern mehrheitlich zu belegen sind, sprechen verschiedene Quellen aus Kleinasien dafür, dass es sie in seltenen Fällen auch von Privatpersonen gab[157]. Mehrheitlich wurde der Begriff *imago* für Bildnisse in Form von Büsten verwendet, es kann damit aber auch die Statue eines Menschen gemeint sein; diese Werke hießen jedoch eher *statua*. Es handelt sich also bei den *imagines* insgesamt um Porträts. Dass sie nicht als Kunstwerke galten, erklärte Cicero damit, dass sie nicht dem Zweck dienten, zu «erfreuen» (*delectare*)[158]. Nach Plinius dem Älteren wurden Porträts in früherer Zeit gemalt, und dies habe den Vorteil gehabt, dass sowohl das Aussehen als auch die Seele dargestellt werden konnte; leider seien gemalte Bildnisse aus der Mode gekommen und würden nunmehr ersetzt durch solche aus Bronze und Silber[159]. Die Tradition des gemalten Bildnisses hat sich trotzdem in Ägypten in Form der Mumienporträts sowie in auf Holz gemalten Votivbildern wie dem Severertondo (Abb. 61) fortgesetzt[160].

154 Daut 1975, 41–53, zum Begriff der *imago* bei Cicero.
155 Plin. nat. 35,6.
156 Højte 2005, 45.
157 Stäcker 2003, 275–276.
158 Cic. Verr. 2,4,4, zum Gebrauch von «sich erfreuen durch ein Kunstwerk»; Plin. nat. 35,6, zur Unterscheidung von Ahnenporträts und Kunstwerken, Daut 1975, 53.
159 Plin. nat. 35,4.
160 Heinen 2006, 128–133 zu den gemalten Votivbildern.

Bis vor wenigen Jahren war die Ansicht weit verbreitet, dass zur Gesetzgebung im römischen Imperium ein eigentliches Bildnisrecht gehörte, ein *ius imaginum*. Dieses hätte das Recht auf öffentliche Zurschaustellung von Porträts als Mittel zur sozialen Abgrenzung in den verschiedenen statuarischen Formaten geregelt, und zwar in unterschiedlicher Weise im zivilen und im militärischen Bereich[161]. Gestützt wurde diese Annahme durch eine einzige Aussage Ciceros[162]. Ausgenommen von Regeln, war offensichtlich die Wiedergabe der Toten auf den Grabmonumenten. Heute wird die tatsächliche Existenz eines Bildnisrechts von I. Stäcker in Abrede gestellt. Nach Stäcker zielte der Kaiser auf eine freiwillige Selbstbeschränkung der Oberschicht bezüglich der bildlichen Selbstdarstellung und erwartete von ihr, dem Herrscher ohne förmliche gesetzliche Regelung das Monopol des Bildnisrechts zu überlassen. Diese Haltung erklärt die vielfach bekannten Abweichungen gegenüber den impliziten Normen, die gesetzlich nicht festgehalten waren.

Die materiellen Zeugnisse von Edelmetallbüsten römischer Kaiser

Die ersten wiederentdeckten Edelmetallbüsten sind die silbernen Bildnisse des Galba (Nr. 7) im Jahr 1874 und des Lucius Verus (Nr. 8) im Jahr 1928. Bis zur Entdeckung der Goldbüste des Marc Aurel im Jahr 1939 in Avenches sind jedoch keine Vorschläge zur Frage unterbreitet worden, wie die in den Quellen erwähnten Büsten von Kaisern aus Gold oder Silber ausgeschaut haben könnten. Zwar hatten bereits A. v. Domaszewski (1885) und auch A. Alföldy (1934) viel Material zusammengetragen und untersucht, das sowohl die Präsenz des Kaisers in der Armee als auch in Kult und Repräsentation illustriert. Mit der Entdeckung des ersten größeren Kaiserporträts aus Gold schien die Frage der Funktion plötzlich relevanter, und so stellte P. Schazmann in der Erstpublikation des goldenen Marc Aurel die Überlegung an, welche der vier von ihm unterschiedenen Zweckbestimmungen die Goldbüste ursprünglich eingenommen haben könnte: als Kultbild, als offizielles Bildnis des Kaisers im öffentlichen Bereich, als Besitz eines lokalen Würdenträgers oder aber als *imago militaris*, als Aufsatz eines Feldzeichens[163]. Schazmann tendierte zur Interpretation als Kultbild aufgrund des Fundortes der Büste in einem großen Heiligtum in Avenches / *Aventicum*[164].

Seit dieser Entdeckung sind mehrere weitere Kaiserbüsten aus Edelmetall aufgetaucht, es handelt sich allerdings bei den insgesamt dreizehn Büsten verschiedenen Formates, die aus einem Zeitraum von 300 Jahren stammen, um einen minimalen Teil dessen, was ursprünglich existiert haben muss (Abb. 86). Allen Büsten ist gemeinsam, dass sie den Kaiser in der Rüstung darstellen, oft mit dem zusätzlich über oder um die Schultern gelegten *paludamentum*, dem Militärmantel. Ebenso teilen sie die spezielle Form der Büste ohne Sockel und somit ohne Inschrift; es sind also Objekte, die nicht allein stehen können. Sie scheinen auch nie mit einem festen Sockel oder einer anderen Art von Ständer verbunden gewesen zu sein, können aber Spuren einer Einrichtung zur Befestigung aufweisen, die nicht klar zu deuten sind: Es handelt sich um Ösen, um Nieten in Ösen, von denen nicht zu erkennen ist, wozu

161 Stäcker 2003, 250–257, mit Anm. 135–126; vertreten wurde diese These bereits im 16. Jh. und wurde von Th. Mommsen, Römisches Staatsrecht, 1887–1888, von H. Kruse 1934, von G. Lahusen 1999a und in weiteren früheren und späteren Arbeiten, H. G. Niemeyer, Statuarische Darstellungen, 1968, und anderen aufgenommen. – Hier schließen wir uns hier den Ausführungen und Folgerungen von Stäcker 2003, 250–291 an.

162 Cic. Verr. 2,5,36.

163 Schazmann 1940, 85.

164 Das Heiligtum des sogenannten Cigognier, das Anfang des 2. Jahrhunderts nach dem verkleinerten Plan des unter Vespasian in Rom erbauten *templum pacis* errichtet wurde, wird allgemein sowohl als Ort des Kaiserkults als auch der gesamten helvetischen Kulte betrachtet, vgl. auch v. Hesberg 1978, 940, Abb. 17; de Pury-Gysel 2015, 155–157.

sie genau dienten, oder um eine bronzene Verstärkung des hinteren Randes aus einem anderen Material wie im Fall des goldenen Bildnisses von Septimius Severus. Alle dreizehn zusammengestellten Büsten sind aus Edelmetallblech getrieben; sie sind dadurch zwar leicht, aber wegen der geringen Wandstärke fragil. Es muss angenommen werden, dass das hohle Innere mit einem Füllmaterial zur Stabilisierung gefüttert war. Darauf weisen höchstwahrscheinlich die Reste eines Belages auf der Innenseite, der von keinem der Stücke analysiert worden ist (Abb. 18; 91).

5.2. Kaiserbüsten im Kaiserkult und anderen öffentlichen Bereichen

Zu Beginn der römischen Kaiserzeit wurde der Kaiserkult eingeführt, zuerst nur für den verstorbenen, vergöttlichten Herrscher, später auch für den jeweils regierenden[165]. Dieser Kult wurde zu einer Art Staatsakt, der der Loyalität zum Kaiserhaus wie auch dem Prestige der Städte und ihrer Magistraten diente. Zum Kaiserkult gehörte eine Reihe von Einrichtungen und Bräuchen, die sich mit den Jahrhunderten weiterentwickelten. Dieser Kult konnte an bestehende Heiligtümer von Göttern gekoppelt sein oder aber in separat dafür errichteten Bauten stattfinden, in denen sich das Kultbild des Kaisers befand, mit Vorliebe jedoch an Orten, an denen sich größere Menschenmengen zu bilden pflegten wie im Theater, im Forum bzw. in der Agora, im städtischen Heiligtum oder an einer Hauptstraße [166]. Zu den Feierlichkeiten gehörten Prozessionen, Opfer und oft auch Festspiele.

Jeweils bei Regierungsantritt eines Kaisers wurden vermutlich an jedem Ort, an dem der Kaiserkult ausgeübt wurde, eine Statue und eine tragbare Büste des neuen Herrschers angeschafft[167]. Im Folgenden soll von den tragbaren Kaiserbildnissen – den Büsten aus Edelmetall – die Rede sein, die sich mühelos für die verschiedenen Gebräuche mitführen ließen. Im Kaiserkult besaßen diese Bildnisse des Kaisers eine sakrale Stellung. Sie waren bei verschiedenen Handlungen kultischen Charakters zugegen und wurden wie Götterbilder gesalbt und bekränzt[168]. Sie hatten aber auch in verschiedenen Bereichen des öffentlichen Lebens ihren festen Platz. Gestützt durch antike Quellen und bildliche Darstellungen, ist im Folgenden eine Auswahl solchen Gebrauchs vorgestellt. Gerne bezeichnet man die Kaiserbildnisse als Stellvertreter des Kaisers bei dessen Abwesenheit; der eigentliche Stellvertreter war aber ein Beamter in einer bestimmten Funktion; das Kaiserbildnis unterstützte die Legitimation dieses Amtsträgers.

Die wohl älteste kaiserzeitliche Erwähnung von goldenen Porträts des Kaisers findet sich in der Beschreibung des Trauerumzuges zum Tode des Augustus im Sommer des Jahres 14 n. Chr. durch Cassius Dio:

165 Zum Kaiserkult und Kaiserkultbild: v. Hesberg 1978, 911–995; Pekáry 1985, 116–130; Witschel 1995. – Zum Kaiserkult: Price 1984; Liertz 1998; Fishwick 2004; Rüpcke 2008; Kolb und Vitale 2016. – Nach Koortbojian 2013, 48, 115–116, Abb. V.32, wurde der Kaiserkult Ende 43/Anfang 42 v. Chr. durch die *lex Rufrena*, die vom Volkstribun Rufrenus eingebracht worden war, eingeführt.

166 v. Hesberg 1978, 934–965, Abb. 28–35.; Süss 2003.

167 Edelmann 2008, 161.

168 Plin. nat. 13,3,23: Salben der Kaiserbilder. – Zum Lohn für das Salben der Kaiserbilder vgl. Heinen 2006, 136 (BGU II 362, Papyrus mit Auszug aus den Abrechnungen des Jupiter-Capitolinus-Tempels in Arsinoe, 215 n. Chr.).

«*Dann erfolgte seine Bestattung. Die Bahre war aus Elfenbein und Gold gefertigt und mit purpurnen, golddurchwirkten Decken geschmückt. Darauf ruhte sein Leichnam, unten in einem Sarge verborgen; ein Wachsbild von ihm im Triumphgewande aber war zu sehen. Dieses wurde vom Palatium aus von den fürs kommende Jahr bestimmten Amtspersonen, ein weiteres – goldenes – Bild vom Senatsgebäude aus getragen und noch ein drittes auf einem Triumphwagen mitgeführt.*»[169]

Aus dieser Beschreibung gehen keine Einzelheiten zur Größe und zum Aussehen des erwähnten goldenen Bildes hervor. Aufgrund der Tatsache, dass das Bildnis von Personen und nicht auf einem Wagen (*tensa* oder *fercula*) transportiert wurde[170], liegt der Schluss nahe, dass es sich eher um eine Porträtbüste als um eine Statue gehandelt haben muss. Als Begriff für «goldenes Bild» verwendet Cassius Dio *eikon chryse* (εἶκον χρυσῆ), womit eindeutig Büste gemeint ist. Wahrscheinlich wurde das goldene Bildnis auf einem klappbaren Hocker, einer *sella curulis* oder griechisch *diphros* (δίφρος), ursprünglich Sitzmöbel der hohen Magistraten, getragen[171]. Von den lehnenlosen, klappbaren Hockern *diphroi* oder *sellae curulis* gibt es viele Darstellungen[172], die einen Eindruck davon vermitteln, wie der Transport des kaiserlichen Kultbildes ausgesehen haben mag. Leider erwähnt Cassius Dio nicht, wohin das goldene Bildnis schließlich gelangte.

Beim Trauerumzug zum Tode des Germanicus hingegen wurde ein elfenbeinernes Porträt des Verstorbenen mitgeführt[173]. Für die nachträglichen Trauerfeier für Pertinax, ließ Septimius Severus wiederum ein goldenes Bildnis auf einem von Elefanten gezogenen Wagen in den *Circus maximus* führen[174].

Goldene Kaiserbilder in den antiken Texten

Die antiken Texte unterrichten über die Beliebtheit von goldenen Bildnissen, über ihr Gewicht, ihre Bedeutung und über ihre Standorte[175]. Gold und Silber müssen in der Selbstdarstellung eine große Rolle gespielt haben, sicherlich beeinflusst durch die Gebräuche des hellenistischen Ostens seit dessen Eroberung. Bereits von Julius Caesar soll ein Porträt aus Gold und Elfenbein angefertigt worden sein[176]. Einige weitere Quellen sollen hier die Vielschichtigkeit des Themas illustrieren.

Eine der ältesten Überlieferungen zu goldenen Kultbildern von römischen Kaisern ist eine auf einem Papyrus geschriebene Briefantwort von Kaiser Claudius an die Alexandriner betreffend deren Nachfrage um Möglichkeiten von Ehrerweisungen an ihn, den neuen Kaiser, verfasst kurz nach dessen Regierungsantritt (wohl 54/55)[177]. Hier ist zu erfahren, dass Claudius – offensichtlich nach einigem Zögern – erlaubte, dass eine einzige goldene Statue des Kaisers als Kultbild in der Prozession mitgeführt werden durfte. Es geht aus dem im Text verwendeten Begriff *ta andrianta* nicht hervor, ob damit eine Statue oder eine Büste gemeint war. Hingegen ist zu lesen, dass der Kaiser den Vorschlag begrüßte, dieses goldene Kultbild auf einem *diphros* in der Prozession mitzuführen. Die genannte Wahl des *diphros* als Transportmittel scheint, wie oben begründet, eher auf eine Büste als auf eine Statue zu verweisen.

169 Cass. Dio 56,34,1–2.
170 Der Transport von *imagines* ist auf einem Relief aus Vaison-la-Romaine abgebildet: In einem von zwei Pferden gezogenen Wagen, *tensa*, werden zwei (bärtige?) Büsten transportiert, von denen die eine das mit einer Scheibenfibel befestigte *paludamentum* trägt, vgl. Gabelmann, Hanns, «Ein Wagenfahrtrelief in Pesaro». In: Metzler, Dieter, Ott, Brinna, Müller-Wirth, Christof (Hrsg.), *Antidoron. Festschrift für Jürgen Thimme zum 65. Geburtstag am 26. September 1982* (Berlin 1983), 145–152, 149, Abb. 2.
171 Die *sella curulis* gilt als Attribut menschlicher oder göttlicher Herrscher; sie war ursprünglich dem römischen König vorbehalten; später wurde sie zum Sitzmöbel der höheren Magistraten im Senat und auch des Kaisers; dieser Amtssessel blieb bis Ende der Antike in Gebrauch. – Schäfer 1989, 46–69.
172 Alföldy 1935, 124–125, Taf. 14,11; Schäfer 1989, Taf. 1,2; 34,2; 56,1.2.
173 Tac. Ann. 2,83. – Vgl. Estienne 2014, 347 mit Anm. 52; es werden auch andere Büsten und Bildnisse von mehreren Kaisern und deren Anwendungsmöglichkeiten erwähnt.
174 Cass. Dio 75,4,1. – Lahusen 2001, 512 mit Anm. 124 bezeichnet diese Stelle als Theaterprozession.
175 Lahusen 1984 ; Lahusen 1999a.
176 Lahusen 1999a, 252–254; Lahusen 2001, 511.
177 P. Lond. 6, 1912 (Z. 36) 41 n. Chr = Sel. Pap. 2, 212 p. 80–81.

Zwei bedeutende Inschriften aus der Regierungszeit des Marc Aurel (161–180) geben Aufschluss zur Frage, welches Material für die Kaiserbüsten gewählt werden sollte und wie mit Büsten von verstorbenen Kaisern zu verfahren war. So hatte sich im Jahr 179 die Gerusia (Ältestenrat) von Athen bei Marc Aurel und seinem Sohn und Mitregenten Commodus erkundigt, ob sie selbst für die Erlaubnis, Gold- und Silberbüsten der Kaiser herzustellen, zuständig seien. Die Antwort auf diese Anfrage ist auf einer in Stein gemeißelten Inschrift in Athen zu einem großen Teil erhalten geblieben. Die kaiserliche Zuständigkeit wird bejaht, ohne Berufung auf ein Gesetz, hingegen wünschen die Kaiser, mit bescheideneren Büsten aus weniger kostbarem Metall abgebildet zu werden:

«(…) *Was die Bildnisse angeht, die ihr von uns und unseren Gattinnen machen lassen wolltet in Gold oder Silber oder am besten aus Bronze, dann versteht es sich, dass es Bilder sein sollen, die man gemeinhin Büsten (προτομαί / protomai) nennt. Und ihr sollt sie in mäßiger Größe ausführen, alle vier*[178] *gleich groß, so dass es leicht ist, sie bei euern Festen zu jeder Versammlung zu bringen, wo und wann immer ihr wollt, so zum Beispiel zu den Volksversammlungen. Und was die Ständer der Büsten betrifft, so erlauben wir, unsere Namen darauf zu setzen aufgrund euren Wohlwollens uns gegenüber, denn wir nehmen solche Ehrerbietung gerne an, möchten hingegen um alle Umstände göttliche Verehrung vermeiden und auch solche, die Eifersucht hervorruft. Aus diesem Grund weisen wir euch nun auch dankbar (erkenntlich) an, nur Bildnisse aus Bronze anzufertigen, das wäre angenehmer für uns*[179].

Im etwas älteren Text von 163–164, eine Antwort von Marc Aurel und seinem ersten Mitregenten, Lucius Verus, an Ulpius Apuleius Eurycles, den Verwalter des Tempelschatzes in Ephesos, verwahren sich die Kaiser gegen eine Umarbeitung von älteren, bestehenden Büsten in ihre eigenen Bildnisse wie auch gegen das Einschmelzen von Bildnissen. Gefragt wird zudem nach dem eventuell existierenden Inventar aller noch vorhandenen Büsten; diese Bemerkung weist darauf, dass solche Bestandslisten angelegt wurden.

«*Die erste Frage in deiner an uns gerichteten Botschaft, die Frage zu den Silberbüsten, hat dir offensichtlich die Gelegenheit geboten, noch weitere Erkundigungen zu einer Sache anzustellen, die in der Tat unsere Erlaubnis erfordert. Was die Kaiserbilder betrifft – alte Bilder, von denen du sagst, sie seien im* Synedrion[180] *aufbewahrt – so meinen wir, dass jedes von ihnen unter dem Namen weitergeführt werden muss, unter dem es geschaffen worden ist, und dass keines dieser Bildnisse umgestaltet werden sollte, um es unserem eigenen Porträt anzupassen. Gleichzeitig ist dir beim Bedenken der Angelegenheit auch aufgefallen, dass diejenigen von ihnen (---), welche noch genügend Züge aufweisen, um erkannt zu werden, unter dem gleichen Namen bewahrt werden sollten, unter dem sie geschaffen wurden. Was aber diejenigen Bildnisse betrifft, die, wie du berichtest, so gänzlich verbeult sind, dass sie nicht mehr in der Lage sind, eine erkennbare Gestalt zu vermitteln, so könnten vielleicht Inschriften auf ihrer Basis oder in Inventaren, falls es solche in diesem* Synedrion *gibt (---), ihre Identifizierung liefern, damit so die Ehre für unsere Vorgänger erneuert werde, anstatt sie durch das Einschmelzen der Bildnisse verschwinden zu lassen*»[181].

178 Gemeint sind die Büsten von Marc Aurel, seiner Frau Faustina, die zwar 176 gestorben war, aber immer noch verehrt wurde, weiter jene von Commodus, Mitregent seit 177, und dessen Frau Crispina. – Zum Mitführen von Bildnissen verstorbener Mitglieder des Kaiserhauses in Prozessionen vgl. Pekáry 1985, 119 ff.; Edelmann 2008, 158–159; Stäcker 2003, 201–203, zur Darstellung von *imagines* bereits verstorbener Kaiser.

179 Oliver 1941, 111, Nr. 24, Zeilen 32–38, englische Übersetzung S. 116; deutsche Übersetzung H. Jucker 1981, 17 und Verf. – Oliver 1970, 85 ff. Nr. 4, zur Datierung des Textes ins Jahr 179 n. Chr. – Lahusen 1999a, 258.

180 Gebäude, in dem die Weihgeschenke aufbewahrt wurden.

181 Oliver 1941, 93, Nr. 11, Zeilen 11–15; 163–164 n. Chr; englische Übersetzung S. 95. Deutsche Übersetzung Verf. – Lahusen 1999, 258. – Zu *imagines* von Kaisern, die in der Spätantike zerstört wurden, vgl. Beyeler 2011, 29, Anm. 98.

Dass Umarbeitungen, Einschmelzen und Umbenennungen bekannte Probleme gewesen sein müssen, ist auch einer Klausel der Stiftungsurkunde des C. Vibius Salutaris von 104 n. Chr. zu entnehmen:

«*Niemand aber darf (die Statuenkopien der Göttin) oder die Statuen (einer anderen Verwendung zuführen) und etwa (umbenennen oder einschmelzen oder auf) irgendeine (andere) Weise beschädigen; (wer etwas derartiges tut), soll sich wegen Tempelraub und Asebie [Frevel gegen die Götter] (verantworten), und unbeschadet dessen (soll) das Gewicht bei den genannten Statuenkopien (und Statuen geprüft und als gleich geblieben, nämlich) einhundert (Pfund nachgewiesen werden)*»[182].

Die Präsenz des Kaiserbildnisses in den Provinzen

Kaiserbüsten müssen wie oben erwähnt in die meisten Provinzstädte eingeführt worden sein, möglicherweise jeweils eine Statue für den Tempel des Kaiserkultes wie auch ein mobiles Bildnis[183]. Dass diese Maßnahme nicht überall begrüßt und akzeptiert wurde, bezeugt die aus der Provinz Judäa überlieferte Situation. So beschrieb Flavius Josephus, wie der vom Kaiser Tiberius für die Zeit von 26–36 n. Chr. eingesetzte Präfekt Pontius Pilatus das Bildnis des Kaisers Tiberius in Jerusalem aufstellen wollte und wie sich die Juden wegen ihres Bildnisverbotes erfolgreich dagegen gewehrt haben:

«*Als der jüdische Landpfleger Pilatus sein Heer aus Caesarea nach Jerusalem in die Winterquartiere geführt hatte, ließ er, um sein Missachten der jüdischen Gesetze an den Tag zu legen, das Bild des Caesars auf den Feldzeichen in die Stadt tragen, obwohl doch unser Gesetz alle Bilder verbietet. Aus diesem Grunde hatten die früheren Landpfleger stets die Feldzeichen ohne dergleichen Verzierungen beim Einzug der Truppen in die Stadt vorantragen lassen. Pilatus war der erste, der ohne Vorwissen des Volkes zur Nachtzeit jene Bildnisse nach Jerusalem bringen und dort aufstellen ließ. Sobald das Volk dies erfuhr, zog es in hellen Haufen nach Caesarea und bestürmte den Pilatus viele Tage lang mit Bitten, er möge die Bilder doch irgendwo anders hinbringen lassen. Das gab aber Pilatus nicht zu, weil darin eine Beleidigung des Caesars liege.*»[184]

Josephus fährt fort mit der Beschreibung des Widerstandes der Juden gegen das Aufstellen des Kaiserbildes; ihre Furchtlosigkeit vor dem angedrohten Niedermetzeln und die Standhaftigkeit, mit der die Juden ihre Gesetze verteidigten, beeindruckten Pilatus und ließen ihn schlussendlich einlenken. Dieses Vorkommnis gibt einen guten Eindruck von der Wirkung, die die aufgezwungene Präsenz des Kaiserporträts und die damit verbundene Verpflichtung zur Anerkennung und Verehrung des Herrschers in den römischen Provinzen haben konnte[185].

182 I Ephesos 1a, 27, Zeilen 214–219 = Wankel 1979, Nr. 27, 211. – Anschließend ist von der Strafverfolgung die Rede, bei Befund von Betrug.
183 Edelmann 2008, 161.
184 Ios. ant. Iud. 18,3,1 (55) (93/94 n. Chr.).
185 Ähnliche Ereignisse von 75 n. Chr. berichtet Flavius Josephus, Ios. bell. Iud. 2,9,1–3 (167–174). Josephus beschreibt auch den missglückten Versuch des Petronius im Jahr 39, Statuen (τὰ ἀνδριάντα / *ta andrianta*) des Caligula (37–41 n. Chr.) im Tempel von Jerusalem aufzustellen, Ios. bell. Iud. 2,10,3 (184–194). Zum Verhältnis der Juden zum Kaiserbild: Pekáry 1985, 149–151.

Kalender, Orte und Durchführung des Kaiserkultes

Der Kaiserkult war einer der wenigen Kultanlässe, die in den Festkalendern des ganzen Imperiums gleich festgelegt waren, und er kann als Strategie verstanden werden, dem ganzen Römischen Reich einen gemeinsamen Rahmen zu geben[186]. Dazu zählte eine Reihe von Tagen, die mit der kaiserlichen Familie direkt im Zusammenhang standen, so die Geburtstage, aber auch besondere Ereignisse im Leben des Kaisers sowie dessen militärischen Erfolge.

Der Kaiserkult war ab dem 1. Jahrhundert im ganzen Römischen Reich verbreitet. Besonders eindrücklich ist die Dichte der damit verbundenen Bauten und der Nachweise von Kaiserpriestern in Kleinasien[187]. Aber auch im römischen Westen ist der Kaiserkult vielfach belegt[188]. Unter der Dynastie der Severer gewinnt der Kaiserkult noch einmal mehr an fundamentaler Bedeutung. Ein Beleg dafür sind die zahlreichen Inschriften aus dem Westen des Römischen Reiches, die der *domus divina*, dem Kaiserhaus, und *ad aram Caes. n.* bzw. *ad aram Caess. nn.*[189] gewidmet sind; der Kaiser will mit seiner Familie die gute alte Zeit Roms zu neuem Leben erwecken, ein neues goldenes Zeitalter soll anbrechen, unter Einbindung der verehrten Vorgänger der antoninischen Dynastie und bestimmter Gottheiten wie Herkules und Liber Pater, wodurch der enge Bezug zur Heimatprovinz des Septimius Severus, der *Africa Proconsularis*, unterstrichen wird. Auch die Angleichung der Frisur des Kaisers an jene der Gottheit Serapis ist im weitesten Sinn ein Ausdruck des Kultes und der Divinisierung des Kaisers (Abb. 58).

Ausgehend vom Fundort der Goldbüste des Septimius Severus in Thrakien, wird im Folgenden besonders die Situation im römischen Osten betrachtet. Ab Ende des 1. Jahrhunderts zeigte der Ehrentitel *Neokoros* an, dass eine Stadt einen Tempel des Kaiserkultes samt allen dazugehörenden Festlichkeiten betreiben konnte, der provinzweit anerkannt war; es wird angenommen, dass in solchen Kaiserkulttempeln auch der lebende Kaiser verehrt wurde[190]. Eine dieser Neokorien, die hier besonders interessiert, ist das thrakische *Perinthos*[191], das ab 196 den Titel *Neokoros* auf dem Revers dort geprägter Münzen trägt, angebracht zwischen der geflügelten Siegesgöttin und einem Krieger, der bekränzt wird[192]. Dargestellt ist damit wohl der Sieg des Septimius Severus über Pescennius Niger im Jahr 194 und der Fall von Byzanz 195. Andere Rückseitenbilder desselben Jahres zeigen den Tempel des Kaiserkultes, mit der Angabe *Neokoros* im Abschnitt (Abb. 59)[193]. Vermutlich wurden diese Münzen anläßlich des zweiten Aufenthalts von Septimius Severus in *Perinthos* 196 geprägt, wobei nicht auszuschließen ist, dass der Kaiser schon ab 194 in einem eigens dem Kaiserkult geweihten Tempel in *Perinthos* verehrt wurde.

Gerade auf Münzprägungen aus Kleinasien, wo Neokorien besonders häufig vorkamen, erscheinen die Tempel für den Kaiserkult, oft mit Wiedergabe der Kaiserstatue als Kultbild im Innern des Tempels und von Opferszenen vor dem Tempel[194]. Eine Münze aus *Neocaesarea* illustriert wahrscheinlich zwei nackte männliche Kultstatuen sowie zwei Büsten[195]. Diese Darstellung stützt die Annahme von B. Edelmann, dass jeweils bei Regierungsantritt eines Kaisers an jedem Ort, an dem der Kaiserkult ausgeübt wurde, ein Satz bestehend aus einer Statue und einer Büste an-





Abb. 58 *Aureus*. Vorderseite: Drapierte Panzerbüste des Septimius Severus mit Lorbeerkranz in der Rückenansicht nach rechts. Umschrift: L SEPT SEV PERT – AVG IMP VIII. Rückseite: Septimius Severus, in der Toga mit verschleiertem Kopf (*velatio capitis*), steht nach links vor einem Altar, mit der Schale (*patera*) in der rechten Hand opfernd. Umschrift VOTA P-VBLICA. 196–197 n. Chr. Gold; Dm. 21 mm; Gewicht 7,23 g | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18204277. RIC IV-1 Nr. 96 b.

186 Chaniotis 2003; Rüpke 2008, 31–32.
187 Frey 1982; Price 1984, Karten 2–5.
188 Fishwick 2004, Bd. 3.3,1–4; Liertz 1998; Marc 2015.
189 «Für den Altar des *numen* [der göttlichen Hoheit] des Kaisers», d. h. für Septimius Severus, oder, im Plural und damit ab 197 den Sohn und Mitregenten Caracalla einschließend «Für den Altar der *numina* der Kaiser», vgl. Fishwick 1978, 1242 ff. mit vielen Beispielen. Nach dem Tod des Septimius Severus zerfällt dieser Typ des Herrscherkultes im Westen.
190 Price 1984, 64–65; Lichtenberger 2011, 324. – Zu den severischen Neokorien vgl. auch Wienholz 2016.
191 Burrell 2004, 236–237 ; Boteva 2013, 90.
192 Nach Schönert 1965, 19 erscheint der Titel *neokoros* ab 196; Burrell, 2004, 236; Lichtenberger 2011, 233 und Abb. 183.
193 Schönert 1965, Taf. 26,462; Burrell 2004, Abb. 181.
194 Price 1984, Abb. 2–3.
195 Price 1984, Abb. 2d.





Abb. 59 Bronzemünze. Vorderseite: Drapierte Panzerbüste des Septimius Severus mit Lorbeerkranz in der Rückenansicht nach rechts. Umschrift: AV K Λ CEΠ – CEYHPOC Π. Rückseite: Ein Schiff (Galeere) mit neun Ruderern fährt nach l. Am Bug steht Septimius Severus mit zum Gruß erhobener rechter Hand nach links gerichtet, am Heck zwei Feldzeichen. Im Hintergrund ein Tempel mit acht Säulen. Umschrift: E-ΠΙΔΗ-ΜΙΑ Β CEYHPOY. Abschnitt: ΠΕΡΙΝΘΙΩΝ / [N]ΕΩΚΟΡΩ[N]. Bronze; Dm. 30 mm; Gewicht 13,30 g. Münzstätte *Perinthos*. 196 n. Chr. | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18239329. Schönert 1965, 45, 172, Nr. 461,1 Taf. 26.

geschafft wurde[196]. Dass der Prozess dieser Neuanschaffungen schnell vor sich gegangen sein muss, belegt die Silberbüste des Galba aus dessen Regierungszeit von nur sieben Monaten (siehe Teil II, Nr. 7).

Bedeutende Quellentexte zum Kaiserkult liegen aus *Gythaion* in Lakonien sowie aus den kleinasiatischen Städten Ephesos und *Oinoanda* vor. Sie enthalten Angaben zum Ort, zur Finanzierung und zur Durchführung des Kaiserkultes. Es handelt sich um die *lex sacra* von *Gythaion* (Lakonien) aus dem Jahr 15[197], die bereits genannte Stiftungsurkunde des C. Vibius Salutaris aus dem Jahr 104 aus Ephesus[198] und jene des C. Iulius Demosthenes aus der Stadt *Oinoanda* (Lykien/Pamphylien) von 124[199]. In allen drei Fällen zeigen diese Dokumente, wie sich lokale Amts- und Würdenträger mit Stiftungen an den Kaiserkult knüpften und die Bevölkerung darin einbanden.

Das älteste der drei Dokumente ist der Volksbeschluss der Stadt *Gythaion* von 15 n. Chr., aus der Zeit des Tiberius. Es schildert eingehend die Kulthandlungen, die in den dem Kaiser dargebrachten Opfern gipfelten. Von diesem aufschlussreichen Dokument schickte die Stadt *Gythaion* eine Kopie an Kaiser Tiberius, dessen Antwort ebenfalls erhalten ist. In präziser Beschreibung ist zu erfahren, dass der Verantwortliche für den Kult Statuen und gemalte Bilder der verschiedenen Mitglieder des Kaiserhauses im Theater aufzustellen hatte, und davor einen Tisch mit einem Räuchergefäß, an dem während sechs aufeinander folgenden Tagen zu Ehren der verschiedenen kaiserlichen Personen geopfert werden sollte. Weiter wurden Wettkämpfe und Theaterwettbewerbe abgehalten sowie Festumzüge organisiert, an denen die Teilnehmer bekränzt und in geweihten weißen Gewändern vom Heiligtum des Asklepios und der Hygieia zum *Caesareum* abgingen, wo die Stadtältesten (Ephoren) einen Stier zum Wohl des Kaisers und der Götter opferten. Ein weiteres Opfer, von den Beamten durchgeführt, hatte auf dem Forum zu erfolgen. Wer nicht mitmachte, musste einen Betrag von 2000 Drachmen bezahlen. Interessant ist folgende Regelung:

«*Die Ephoren unter dem Vorsitz des Terentius Biades in dem Jahr, als Chairon Stratege und Priester des vergöttlichten Augustus Caesar war, sollen drei gemalte Bilder des vergöttlichten Augustus und der Iulia Augusta und des Tiberius Caesar Augustus und Bühnen im Theater für den Chor, vier Kulissen für die Schauspieler und Fußbänke für das Orchester (aufstellen)* (…)»[200].

Man kann von dieser Textstelle ableiten, dass das Bild des Kaisers während der Opferhandlungen im Theater sichtbar war.

In seiner Antwort drückt sich Tiberius lobend über das Kaiserkultfest aus, schränkt allerdings ein, dass so große Ehren zwar für die Götter und die Verstorbenen passend seien, jedoch nicht für die Lebenden, und somit auch nicht für ihn selbst:

«(…) *Ich jedoch für meine Person begnüge mich mit maßvolleren und auch den Menschen zukommenden Ehren* (…)»[201].

196 Edelmann 2008, 161.
197 Freis 1984, 28–30; Edelmann 2008, 154–157.
198 I Ephesos 1a, 27 = Wankel 1979, Nr. 27, 208–211.
199 Wörrle 1988, 4–17.
200 Freis 1984, 30, I., Zeilen 33–36.
201 Freis 1984, 30, II., Zeile 20.

Die Stiftungsurkunde des C. Vibius Salutaris aus Ephesos aus dem Jahr 104 enthält viele der schon in der Urkunde aus *Gythaion* erwähnten Angaben. Aufgeführt sind aber nicht nur die beträchtlichen für den Kaiserkult zur Verfügung gestellten Mittel – 29 Weihgeschenke aus Silber, zum Teil vergoldet, eines aus Gold, von einem Gesamtgewicht von 111 Pfund, sowie ein Stiftungskapital von zwanzig Tausend Denaren –, es wird auch der einzuschlagende Weg der Prozession im Rahmen der Kulthandlung beschrieben[202]. Der Umzug ging vom Magnesischen Tor der Stadt Ephesos ins Theater, von dort zum Koressischen Tor, und schließlich hafteten die Träger für die gute Rückkehr der mitgeführten Weih- und Kultobjekte in den (Artemis-) Tempel, wo sie nach der Überprüfung des Gewichts vom Verwalter des Depots, einem Sklaven, entgegengenommen wurden. Dieser Text weist zusammen mit weiteren Dokumenten darauf hin, dass die eigentliche Handlung des Kaiserkults im Theater stattfand[203]. Der gleiche Text erwähnt die weißen Gewänder der bekränzten Träger der Weihgeschenke und der ebenso gekleideten Hieroniken, den Siegern der Wettspiele, die im Rahmen des Kaiserkultes veranstaltet wurden[204]. Erwähnt werden die Vergütungen, die bestimmte Teilnehmer erhielten, und die Höhe der Preise für die Gewinner der Wettkämpfe. Wiedergaben solcher Preise zieren die Rückseiten von Münzen aus verschiedenen Städten, so auch von Prägungen aus *Perinthos*, das ebenfalls Spiele im Rahmen des Kaiserkultes abhielt (Abb. 60)[205].

Eine interessante Erwähnung in der Stiftungsurkunde aus Ephesos ist die Bedingung, dass drei der 29 Weihgeschenke, die Büsten des Kaisers Trajan und seiner Frau Plotina nach Ende der Prozession nicht ins Artemis-Heiligtum, sondern ins Haus des Stifters C. Vibius Salutaris zurückgebracht werden sollten, und über seinen Tod hinaus nur für die Prozession ausgeliehen würden[206]. Diese Stelle ist eine der wenigen Quellenangaben zur Verehrung des Kaisers im privaten Lebensbereich.

In der dritten Stiftungsinschrift, jener aus der Stadt *Oinoanda* aus dem Jahr 125, sind in ähnlicher Weise Angaben zu Zweck, Finanzierung, Organisation und juristischer Regelung des Kaiserkultes und den damit verbundenen Wettspielen, den *Demosthenaia* – genannt nach dem Stifter C. Iulius Demosthenes – festgehalten. Das beschriebene Programm, das etwa drei Wochen dauerte, umfasste zahlreiche musische Wettbewerbe in den Bereichen Dichtung, Theateraufführungen und Mimen, außerdem Wettbewerbe einzelner Gruppen von Instrumentalisten wie Kitharöden, Trompetern und anderen Bläsern, unterbrochen von Opfertagen, die ebenfalls im Theater gefeiert wurden, und sportlichen Wettkämpfen. In der Beschreibung des Festumzuges sind unter anderem die *sebastophoroi* genannt, die weiß gekleideten und bekränzten Träger der Kaiser- und Götterbilder[207]. Bedeutend ist die Erwähnung der goldenen Krone der Kaiserpriester, die mit getriebenen Porträts von Kaiser Hadrian und Apollon geschmückt war. Darstellungen solcher Priesterkronen des Kaiserkultes sind vielfach aus Kleinasien bekannt[208].

Einzigartig in der Inschrift aus *Oinoanda* ist die Nennung einer Festpolizei in kurzer praktischer Kleidung und ausgestattet mit Peitschen und Schildern. Diese Quelle vermittelt einen Eindruck, wie groß die teilnehmende Menge gewesen sein muss und zu welchen Tumulten es kommen konnte.





Abb. 60 Bronzemünze. Vorderseite: Links drapierte Panzerbüste des Caracalla mit Lorbeerkranz in der Rückenansicht nach rechts; rechts die drapierte Panzerbüste des Geta in der Rückenansicht nach links. Umschrift: ΑΥΤ – Κ ΜΑ ΑΥ ΑΝΤΩΝΕΙΝΟϹ ΚΑΙ Π Ϲ-ΕΒ ΓΕΤΑϹ ΚΑΙ. Rückseite: Preistisch, darauf zwei Preiskronen, dazwischen zwei Palmwedel. Unter dem Tisch ein Gefäß (amphora) und fünf Loskugeln. Umschrift: ΑΚΤΙΑ – ΠΥΘΙΑ. Im Abschnitt: ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑ / ΠΕΡΙΝΘΙΩΝ / ΝΕΩΚΟΡΩΝ. Bronze; Gewicht 18,99 g; Dm. 38 mm. Münzstätte *Perinthos*, 198–209 n. Chr. E. Schönert, Die Münzprägung von Perinthos (1965) 205 Nr. 629,1 (dieses Stück). | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18200510.

202 Darstellungen von Kultprozessionen: v. Hesberg 1978, 918–919, Abb. 3; 4; vgl. auch Fless 2004.

203 Edelmann 2008, 156–157.

204 Zu Geschichte und Organisation der Wettkämpfe im Rahmen des Kaiserkultes vgl. Herz 2016.

205 Lichtenberg 2010, 328 mit Anm. 45 und 46.

206 I Ephesos 1a, 27, Zeilen 151–152 = Wankel 1979, 210.

207 Wörrle 1988, 10–11, Zeile 62.

208 Frey 1982.

Auch in dieser Urkunde sind – wie in jenen von *Gythaion* und Ephesos – die Geldstrafen beziffert, die von den Schuldigen bei Nichteinhaltung der Statuten zu entrichten waren. In allen drei Stiftungsurkunden ist ein Abschnitt dem Lob der Person des Stifters und all seinen Verdiensten und Tugenden gewidmet.

Von den Kulthandlungen für den Kaiser im Theater spricht auch der Text auf einem Papyrus aus *Arsinoe*; dort wurden am Geburtstag des Septimius Severus und des Caracalla deren Statuen ins Theater gebracht[209].

Aus diesen vier Texten gehen verschiedene aufschlussreiche Informationen hervor. Daran interessieren besonders die Bemerkungen zu Bildnissen von Mitgliedern der Kaiserfamilie. Die Urkunde aus *Gythaion* erbringt einen wichtigen Beleg für gemalte Kaiserbilder, eine Technik, die in Ägypten besonders beliebt gewesen sein muss; davon zeugt das einzige erhaltene Beispiel, der sogenannte Severertondo (Abb. 61). In der Inschrift aus *Oinoanda* wiederum sind die Kaiserbüsten fast beiläufig erwähnt, woraus zu schließen ist, dass im 2. Jahrhundert solche Bildnisse im städtischen Bestand präsent waren und das Tragen der *imagines* in der Prozession zu einem wichtigen Ritual des Kaiserkultes geworden war[210].

Die drei Stiftungsurkunden zum Kaiserkult spiegeln die Diskussion wider, die rund um die Ausgestaltung und das Ausmaß des Kaiserkultes geführt worden sein muss; die Festlichkeiten haben wohl je nach Region und Ort unterschiedlich ausgesehen, abhängig von der Höhe der zur Verfügung gestellten Mittel durch die jeweils regierenden Beamten[211].

Das Thema der Kultprozession ist auf einer Wandmalerei in einem Haus in Ostia aufgenommen (Abb. 62). Hier bewegt sich ein Umzug von zumeist weiß gekleideten Kindern zu einer Kultstatue der Diana, teils Fackeln tragend, teils Körbe (*kalathoi*) mit Trauben. Ein Kind trägt ein Feldzeichen, auf dessen mit Trauben behängter Querstange eine Büste in der Art der Kaiserbildnisse sitzt. Auf diese Darstellung kommen wir später bei der Besprechung der in der Armee mitgeführten *imagines* zurück.

Die Kaiserpriester, die Opfer und das Opfermahl

Der Kaiserkult hatte seinen Höhepunkt in den Opfern, die für den Herrscher ausgerichtet wurden[212]. Diese Opfer fanden mit Blick auf das Kultbild statt, entweder im Theater, vor einem Kaisertempel oder einem anderen Tempel, der mit dem Kaiserkult verbunden war[213]. Bei der Opferhandlung waren verschiedene Personen beteiligt, wie die Darstellungen zeigen. Es gehörten dazu verschiedene Gruppen von Opferdienern, zum Teil jugendliche wie die *pueri et puellae patrimi matrimique*[214], weiter die *victimarii*, die die Opfertiere herbeiführten[215], und die eigentlichen Priester oder Priesterinnen, die *sacerdotes* in der Frühzeit, und später – im Westen des Reiches – die *flamines*. Im Osten des Römischen Reiches kam ihnen der Titel eines Hohenpriesters oder einer Hohenpriesterin, *archiereus* (ἀρχιερεύς), bzw. *archiereia* (ἀρχιερεία) zu. Sie waren die eigentlichen Organisatoren des Kaiserkultes und der damit verbundenen Feste und Wettspiele[216]. Kaiserpriesterinnen traten seit der Divinisierung von Frauen des Kaiserhauses auf, für deren Kult sie amtierten[217]. Im römischen Osten trugen die

209 Edelmann 2008, 159, *BGU* 362 = Sel.Pap. II, Nr. 404. http://papyri.info/ddbdp/bgu;2;362.
210 Wörrle 1988, 216; Chaniotis 2003, 9–10.
211 Neben den besprochenen erhaltenen Stiftungsurkunden existiert eine Vielzahl von Stiftungen goldener und silberner Kaiserstatuen bzw. Kaiserbüsten durch Einzelpersonen, römische Vollbürger oder Freigelassene, vgl. Mangas 1971, 136, 8 *liberti*, die Statuen geweiht haben, vereinzelt handelt es sich um *seviri augustales*, Mitglieder des Kaiserkultkollegiums, das an der Organisation des Kaiserkultes beteiligt war. Das Amt des Kaiserpriesters und jenes des Mitgliedes des Kaiserkultkollegiums dienten der Selbstdarstellung und verliehen dem Würdeträger Prestige.
212 Chaniotis 2003, 10–11.
213 Darstellungen von Opfern, die im Zusammenhang mit dem Kaiserkult stehen: v. Hesberg 1978, 916–917, Abb. 1; zu den Opfern: Liertz 1998, 195–205.
214 Fless 1995, 50–51.
215 Fless 1995, 70–72.
216 Alföldi-Rosenbaum 1983, 34–35.
217 Edelmann-Singer 2016, 390 ; das erste weibliche divinisierte Mitglied des Kaiserhauses war 38 n. Chr. Drusilla, die Schwester des Caligula.



Abb. 61 Bildnis der Familie des Septimius Severus in festlicher Kleidung: Rechts Septimius Severus, links Iulia Domna, vorne links Geta, dessen Kopf in Folge der *damnatio memoriae* getilgt worden ist, rechts Caracalla. Der Kaiser und seine Söhne tragen mit Edelsteinen besetzte Goldkränze sowie ein Zepter. Diese vermutlich offizielle Darstellung des Kaisers und seiner Familie hatte ursprünglich wohl ein rechteckiges Format. Um 200 n. Chr. aus Ägypten. Tempera auf Holz. Dm. 30,5 cm. | Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 31329.

Abb.62 Wandmalerei aus einem Haus in Ostia mit Kinderprozession zu Ehren der Göttin Diana. Vier der Knaben tragen Fackeln, zwei andere geflochtene Körbe mit Trauben (*Kalathoi*), und zwei halten Standarten mit je einer Büste in die Höhe. Die Büsten sitzen auf einem Querholz, an dem auch Weintrauben an Stelle eines *vexillum*-Tuches befestigt sind. 1868 gefunden. 50 x 105 cm (Ende 2. bis frühes 3. Jh.). | Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino, Vatikan.

Kaiserpriester zumindest im 2. und 3. Jahrhundert goldene Kronen, wie jene, die in der Urkunde des C. Iulius Demosthenes aus Oinoanda erwähnt ist:

«(…) Iulius Demosthenes (…) stellte zu allem anderen Guten (…) in Aussicht, auf seine Kosten anfertigen zu lassen und der Stadt zu stiften eine goldene Krone mit getriebenen Portraits des Imperator Nerva Traianus Hadrianus Caesar Augustus und unseres Führers des Ahnengottes Apollon, die der Agonothet tragen soll (…)»[218].

Sie waren mit kleinen getriebenen Bildnissen der Kaiser verziert[219]. Einen Eindruck ihres Aussehens gibt eine Statue eines Kaiserpriesters aus *Pompeiopolis* im kleinasiatischen Kilikien[220]. Aus der Zeit des Septimius Severus sind etliche Kaiserpriester inschriftlich belegt[221].

Auf das Opfer folgte das Festmahl, das Uta-Maria Liertz in ihrer Abhandlung zu *Kult und Kaiser* mit der folgenden treffenden Beschreibung zusammenfasst:

«*Ursprünglich empfunden als gemeinsames Mahl mit dem verehrten Gott, verliert sich dieser Charakter in der Kaiserzeit und wird zur beliebten Gelegenheit, gut zu speisen (…). All dies macht*

218 Wörrle 1988, 8–11, Zeilen 49–53.
219 Beschrieben ist eine solche Kaiserkrone auch von Sueton in der *vita* des Domitian, Suet. Domitian 4,4, dazu Alföldi-Rosenbaum 1983, 34.
220 Frey 1982, Abb. 1–5; 14; diese Kaiserkronen erscheinen als beliebtes Rückseitenmotiv auf Münzen: Frey 1982, Abb. 6–10; nach Alföldi-Rosenbaum 1983, 37 ist die Büstenkrone ein Insigne der Kaiserpriester im Osten des Römischen Reiches.
221 Lichtenberg 2011, 323.

deutlich, wie sehr der Kaiserkult geeignet war, durch die Betonung der angenehmen Seiten des Lebens – nach Erfüllung der Pflicht gegenüber den Göttern gutes Essen und kurzweilige Unterhaltung – als integrierende Kraft zu wirken (…). Der Kaiser (…) ist für diese Einigungsfunktion am besten geeignet.» [222]

Das Christentum, die neue Religion, die sich besonders in Kleinasien im beginnenden 2. Jahrhundert schon stark ausgebreitet hatte, hielt seine Anhänger von allen «heidnischen» Kulten fern, besonders vom Kaiserkult. Dass dieses Fernbleiben nicht nur die Größe der Festgemeinde dezimierte, sondern auch zu ökonomischen Einbußen führt, schildert Plinius der Jüngere zwischen 111 und 113 in einem Brief, den er aus *Nicomedia* in der Provinz *Pontus et Bithynia* an Trajan schrieb. Er schlug vor, die zahlreichen Christen zunächst von Reue und Umkehr zu überzeugen und sie erst bei Uneinsichtigkeit zu bestrafen:

«*Denn viele jeden Alters, jeden Standes, auch beiderlei Geschlechts sind jetzt und in Zukunft gefährdet. Nicht nur über die Städte, auch über Dörfer und Felder hat sich die Seuche* [Christentum] *ausgebreitet, aber ich glaube, man kann ihr Einhalt gebieten und Abhilfe schaffen. Jedenfalls ist es ziemlich sicher, dass die beinahe schon verödeten Tempel allmählich wieder besucht, die lange ausgesetzten feierlichen Opfer wieder aufgenommen werden und das Opferfleisch, für das sich bisher nur selten Käufer fand, überall wieder Absatz findet*»[223].

Die Präsenz des Kaiserbildnisses im Rahmen der Gerichtsbarkeit und anderen öffentlichen Handlungen

Das Kaiserbild gehörte nicht offiziell zur Prozessordnung der frühen und mittleren Kaiserzeit und ist bei Gerichtshandlungen nur selten durch schriftliche Quellen belegt. Wer nicht bereit war, vor dem Kaiserbild zu schwören, riskierte die Todesstrafe wegen Nichteinhaltens der Kaiserverehrung, und viele Christen der ersten Jahrhunderte ereilte dieses Schicksal. Den Christen waren sowohl die Teilnahme am Kult für einen vergöttlichten Menschen als auch dessen Verehrung aus religiöser Überzeugung unmöglich[224]. Dazu drei Beispiele. Das erste ist der schon zitierte Brief, den Plinius der Jüngere während seiner Amtszeit als Statthalter in der Provinz *Pontus et Bithynia* (111–113) an Kaiser Trajan bezüglich der Behandlung von angeklagten Christen schrieb:

«(…) *Gerichtsverhandlungen gegen Christen habe ich noch nie beigewohnt; deshalb weiß ich nicht, was und wie weit man zu strafen oder zu untersuchen pflegt. (…) Vorerst habe ich bei denen, die mir als Christen angezeigt wurden, folgendes Verfahren angewandt. Ich habe sie gefragt, ob sie Christen seien. Wer gestand, den habe ich unter Androhung der Todesstrafe ein zweites und ein drittes Mal gefragt; blieb er dabei, ließ ich ihn abführen. (…) Diejenigen, die leugneten, Christen zu sein oder gewesen zu sein, glaubte ich freilassen zu müssen, da sie nach einer von mir vorgesprochenen Formel unsere Götter anriefen und vor Deinem Bilde, das ich zu diesem Zweck zusammen mit den Statuen der Götter hatte bringen lassen, mit Weihrauch und Wein opferten, außerdem Christus*

222 Liertz 1998, 204.
223 Plin. epist. 96,9–10.
224 Zum Verhältnis der Christen zum Kaiserbild: Pekáry 1985, 149–151.

Abb. 63 *Notitia Dignitatum*. Insignien des Präfekten der Präfektur Illyricum. Oben rechts die *theke*, ein Gestell, auf dem zuoberst die Kaiserbüsten stehen. Im mittleren Teil sind Figuren zu sehen, im untersten Teil das Tintenfass, Insigne der richterlichen Gewalt. Links der Tisch mit Tischdecke, darauf vier brennende Kerzen in Kerzenständern und der *Codicillus*, die kaiserliche Amtsverfügung, ausgestattet mit dem Kaiserporträt. | Sammelhandschrift von Speyer: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 10991, 1542 und 1550–1551, 178r.

fluchten, lauter Dinge, zu denen wirkliche Christen sich angeblich nicht zwingen lassen. Andre (…) gaben zunächst zu, Christen zu sein, widerriefen es dann aber (…). Auch diese alle bezeugten Deinem Bilde und den Götterstatuen ihre Verehrung und fluchten Christus»[225]

Nach H. Kruse deutet die Tatsache, dass Plinius das Kaiserbild eigens für die Verhandlung am Gericht hat herbeitragen lassen, darauf hin, dass es zu dieser Zeit noch keine übliche Sitte war, das Kaiserbildnis permanent am Gericht zu haben[226].

Die zwei anderen Fälle betreffen Gerichtsverfahren gegen die Christen Apollonius und Pionius, die sich der staatlich verordneten Verehrung des Kaisers als göttliches Wesen widersetzten. Der Prozess gegen Apollonius fand in den Jahren 180–185 in Rom unter Kaiser Commodus statt. Perennis, der die Verhandlung führte, verlangte vergeblich von Apollonius «*den Göttern und dem Bild des Kaisers Commodus zu opfern*»[227]. Das Martyrium des Pionius stammt aus der Regierungszeit von Kaiser Decius (249–251)[228]. Beide Martyrien sind vom Kirchenvater Eusebius überliefert. In diesem Zusammenhang sei auch auf ein Dekret des Septimius Severus aus dem Jahr 202 hingewiesen, das den Übertritt zum Christen- und zum Judentum untersagte[229].

Ein weiterer bekannter Fall stammt aus der Zeit des Antoninus Pius (138–161) und ist von Apuleius von Maduro überliefert, der sich in einer Verteidigungsrede am Gericht in Sabratha darüber empört,

«*dass* (…) *vor diesen Statuen des Kaisers Pius der Sohn seine Mutter der Unzucht beschuldigt und ihr Liebschaften vorwirft*»[230].

Trotz der spärlichen Überlieferung kann auf Grund der Tatsache, dass Kaiserbilder an vielen Orten in den Städten aufgestellt waren und dadurch gegenwärtig waren, geschlossen werden, dass das Kaiserbild bei der Rechtsprechung oft zugegen war.

Ein wichtiges Dokument für die Präsenz des Kaiserbildnisses im Rahmen der Gerichtsbarkeit ist die *Notitia Dignitatum*, die auf etwa 405/6 datiert wird. Laut ihr gehören Kaiserbüsten zu den Insignien der höchsten Chargen, so u. a. der Präfekten von Illyrien (Abb. 63) und jener der Stadt Rom. Die Kaiserbüsten lagen zuoberst auf dem *theca* genannten Bildnisständer[231] und dienten dem Präfekten als Stellvertreter des Kaisers bei Gerichtshandlungen, bei Handelsabkommen, im Kultbereich etc. Offensichtlich war die *theca* ein etwa 1,5 m hohes Gestell aus Gold und hatte drei Register: ein oberstes mit zwei Kaiserbüsten, ein mittleres mit Figuren, die dem Kaiser zugewandt sind, und ein unterstes, das ein Tintenfass zeigt, eines der Symbole der richterlichen Hoheit[232].

Beschrieben wird die Stellvertreterfunktion der Kaiserbüsten am Gericht außerdem vom oströmischen Bischof Severian von Gabala (vor 380–408/420); der Text beschreibt die Situation im spätrömischen Syrien zu Beginn des 5. Jahrhunderts:

«*Bedenke, wie viele Statthalter es auf Erden gibt. Da nun der Kaiser nicht bei allen zugegen sein kann, so muss das Bild des Kaisers in Gerichtshallen, auf Marktplätzen, in Versammlungsräumen und in Theatern vorhanden sein. An jedem Orte, wo ein Statthalter seines Amtes waltet, muss*

225 Plin. epist. 10,96,1.3–6. – In seiner Antwort gab Kaiser Trajan seine Zustimmung zur angewendeten Gerichtspraxis, Plin. epist. 10,97.
226 Kruse 1934, 80–81.
227 Kruse 1934, 83 mit Anm. 1und 2. Acta Apollonii 3; 7.
228 Kruse 1934, 84 mit Anm. 1und 2.
229 SHA Severus 17,1; Eus. HE 6,1,1. – Shaw, Brent D. «The Passion of Perpetua», *Past and Present* 139, 1993, 3–45, bes. S. 10 mit Anm. 27; Fishwick 2004, Bd. 3.3. 329, mit Anm. 60.
230 Apul. apol. 85 (155–160 n. Chr.). – Kruse 1934, 81.
231 Name und Beschreibung des Ständers (*theca*) sind von Johannes Lydius überliefert, dessen Werk aus dem frühen 6. Jahrhundert stammt (*de magistratibus*). – Berger 1981, 184–190, Abb. 1 (Präfekt von Illyricum = *Notitia Dignitatum*, Seek 1962, S. 8, Teil III: *insignia viri illustris praefecti praetorio per Illyricum*); Abb. 48 (Präfekt von Rom = *Notitia Dignitatum*, Seek 1962, S. 113, Teil IV: *insignia viri illustris praefecti urbis Romae*).
232 Zum Gestell auch: Delbrück 1929, 254, Taf. 65, Diptychon des Probianus; Kruse 1934, 101.


178.
Insignia Virorum Illustrium Præfectorum pretorio per illyricum
.17

Abb. 63

es zugegen sein, damit die Amtshandlungen bekräftigt werden. Denn der Kaiser kann, da er ein Mensch ist, nicht überall gegenwärtig sein»[233].

In der Spätantike kommt das Kaiserbild auch außerhalb der Gerichte als Insigne vor; es krönt das Zepter von Konsuln, das gleichfalls ein Symbol der Machtübertragung durch den Kaiser ist[234]. In diese Kategorie könnte das nur 2,4 cm hohe, verschollene Kaiserköpfchen aus Gold einzuordnen sein, das nicht in Teil II aufgenommen ist[235].

Weitere Quellen aus der Spätantike beschreiben Festumzüge, die als Akklamation zu verstehen sind. Sie berichten, dass die umkränzten Kaiserbilder im Umzug in die Städte gebracht und den entgegenkommenden Würdenträgern überreicht und von diesen anerkannt wurden[236]. Eine ähnliche Beschreibung, allerdings ohne Erwähnung von Kaiserbildern, stammt von Herodian vom Einzug Caracallas in Alexandria im Jahr 215[237].

5.3. Kaiserbüsten im häuslichen Kultbereich und als Bestandteil von Schatzfunden

Kaiserbüsten hatten durchaus auch im häuslichen Kultbereich ihren Platz. Es konnte sich dabei um Geschenke, *donativa*, des entsprechenden Kaisers handeln. Aus der Stiftungsurkunde des C. Vibius Salutaris aus Ephesos liegt ein Beleg vor, dass der Stifter zwar die Bildnisse des Trajan und der Plotina selbst finanziert hatte und auch darauf bedacht war, dass diese Büsten als Weihgeschenke jedes Mal in der Prozession des Kaiserkultes mitgeführt wurden. Nach dem Kaiserkultfest mussten die Bildnisse jedoch nicht ins Depot der Weihgeschenke im Artemis-Heiligtum, sondern in das Haus des C. Vibius Salutaris zurückkehren, wohl an ihren Platz im Lararium[238].

Von drei der in Abb. 86 aufgeführten Silberbüsten ist zu vermuten, dass sie aus einem häuslichen Kultkontext stammen. Darauf weist die Zusammensetzung der jeweiligen Schatzfunde hin, aus denen sie stammen und die für Einzelpersonen als Besitzer sprechen. Es handelt sich um die Büste des Lucius Verus, Nr. 8 (Schatzfund von Marengo), die Büste des Gallienus, Nr. 10 (Schatzfund aus Lyon-Vaise), und die Büste des Licinius I, Nr. 13 (Schatzfund aus dem Kunsthandel)[239]. In Privatbesitz könnte sich auch die Büste des Galba, Nr. 7 (aus *Herculaneum*) befunden haben.

5.4. Kaiserbüsten in der römischen Armee

Tragbare Kaiserbüsten, – Sonderbildnisse, *imagines* –, hatten auch in der römischen Armee seit dem 1. Jahrhundert einen festen Platz, vielleicht schon seit der Herrschaft des Augustus; wann genau sie gebräuchlich wurden, ist nicht bekannt[240]. In der neu-

233 *De mundi creatione, Or.* 6,5. Griechischer Text und Übersetzung ins Deutsche von Kruse 1934, 79–80; gleicher Text auf Englisch bei Berger 1981, 189–190, mit Anm. 10–12.
234 Delbrück 1929, 61–62; vgl. dazu Künzl 1983, 390.
235 Vgl. Einleitung zu Teil II betreffend das verlorene Goldköpfchen aus Monaco.
236 Kruse 1934, 34–50.
237 Herodian. 4,8,8; Amm. 21,10,1. – Kruse 1934, 39. 4,8,8; Amm. 21,10,1. – Kruse 1934, 39.
238 I Ephesos 1a, Zeilen 151–152 = Wankel 1979, 210.
239 Teil II, 141, Nr. 8; 157, Nr. 10; 168, Nr. 13.
240 Domaszewski 1885, 69–73; Kruse 1934, 52–53; Alföldy 1935, 96–97; *Der Neue Pauly*, Bd. 5, 1998, Sp. 948 s.v. *Imaginiferi, Imaginifarii*. (Yann Le Bohec); Stäcker 2003, 186–205; Töpfer 2011, 26–28; 123 mit Anm. 788; Töpfer 2015; Kavanagh 2015, 81–127; Abb. 22 (mit einer chronologisch angeordneten Typologie der *imagines*). – Nach Stäcker 2003, 201, mit Anm. 189, könnten *imagines* vom Kaiser als militärische Auszeichnungen einer ganzen Heereseinheit ausgerichtet worden sein. – In *Lambaesis* (*Numidia*) wurde in der Nähe des Aesculap-Tempels eine Weihinschrift zu goldenen Kaiserbüsten gefunden, deren Stifter Mitglieder des Officiums des Legaten waren, sich selbst als die bezeichnen, »die goldenen Kaiserbüsten gemacht haben«, *»Qui imagines sac / ras aureas fecerunt / …«*. CIL VIII 2586 = CBI 783 = EDCS-ID : EDCS-58800037 (in http://db.edcs.eu/epigr/epi.php?s sprache=de. Vgl. Nelis-Clément 2000, 280–281, 391 zu CBI 783.

eren Forschung wird das Sonderbildnis als vom Kaiser eingesetztes Kommunikationselement gesehen: vom Kaiser geschickt, attestiert die *imago* der Legion die Nähe des Herrschers[241]. Offenbar gehörten die *imagines militares*[242] bis mindestens ins späte 4. Jahrhundert zu den Feldzeichen der Legionen, wie von Vegetius zu erfahren ist[243], eine taktische Rolle hatten die Kaiserbildnisse hingegen nicht. Die *imago* hat in der Armee eine Stellvertreterrolle, jene des Kaisers als Heerführer und höchste Instanz[244].

Die Armee hatte einen eigenen Festkalender. Für die Regentschaft des Septimius Severus interessiert besonders ein aus dieser Zeit erhaltener Militärfestkalender, das sogenannte *Feriale Duranum* aus Dura Europos[245]. Darin figurieren 27 von 42 Festtagen, die im frühen 3. Jahrhundert zu Ehren des Kaiserhauses durchgeführt wurden, darunter die Geburtstage von Kaisern (des regierenden, aber auch von früheren), dazu kamen die *dies imperii*, wozu besondere Anlässe in der Vita eines Kaisers zählen konnten wie z. B. bei Septimius Severus die Geburt seines Sohnes Caracalla, der Parthersieg von 197 oder allgemeiner der Tag der Akklamation als Kaiser. Ein besonderer Festtag im Rahmen des Kaiserkultes war für die Armeeangehörigen der 1. bzw. 3. Januar jeden Jahres, an dem sie einen Loyalitätseid auf den Kaiser vor dessen Bildnis zu leisten hatten, das *sacramentum*[246].

Das Kaiserbildnis konnte überdies bei der Kapitulation von Feinden dienen. So berichtet Tacitus von der Unterwerfung des Tiridates, der im Jahr 63 im Beisein des Heeres vor dem Bildnis des Nero, das auf einer *sella curulis* thronte, sein Diadem niederlegte[247]. Eine ähnliche Szene wird von der Unterwerfung des Zorsines 49 n. Chr. vor dem Bildnis des Claudius und der römischen Armee beschrieben[248].

Verschiedentlich wird in den antiken Quellen auch das Herunterreißen der *imagines* in der Armee erwähnt, ein Ausdruck des Loyalitätsbruches, wenn sich die Truppen von einem Kaiser lossagten und einen andern ausriefen, so bezeugt unter Nero, Galba und Vitellius[249].

Es ist anzunehmen, dass die *imagines* der Legionen zum Zeitpunkt ihrer Benutzung in der Armee das Bildnis des lebenden, amtierenden und nicht jenes eines früheren Kaisers darstellten. Darauf deutet eine Bemerkung von Tacitus[250]. Den gleichen Schluss lässt das Relief auf dem Grabstein des *imaginifer* Genialis zu: Die Datierung der abgebildeten *imago* (wahrscheinlich Nero) entspricht der durch die Inschrift gegebenen Zeitstellung des Grabreliefs ins mittlere 1. Jahrhundert[251]. Im «Abriss des Militärwesens» des Vegetius ist andererseits überliefert, dass Ende des 4. Jahrhunderts sowohl Bildnisse der lebenden wie der «verewigten» Kaiser mitgetragen werden konnten[252]. Beim Einsatz im Heer wurde das Sonderbildnis auf dem Feldzeichen vom *imaginifer*, dem Träger des Kaiserbildnisses, mitgeführt; dieser spezielle Dienstgrad war den Hilfstruppen zugeordnet[253]. Aufbewahrt wurden die *imagines* wie der Geldvorrat und weitere wertvolle Gegenstände im Fahnenheiligtum der Legion[254]. Eine Reihe von *imaginiferi* ist von Grabsteinen und Weihinschriften bekannt[255].

Über das Aussehen der *imagines* der Armee herrscht keine gänzliche Klarheit. Handelte es sich um dreidimensionale Darstellungen in der Form von Büsten auf Feldzeichen – Sonderbildnisse – oder eher um Reliefs von Porträts im Profil oder in Dreiviertelansicht, den *phalerae cum imagine*, den «Bildnissen auf einer Scheibe»[256]? Letztere sind unter den bildlichen Darstellungen am häufigsten, man findet sie in

241 Stäcker 2003, 198–205.
242 Die Bezeichnung *imagines militares* wird im Folgenden für die in der Armee bestehenden portablen Kaiserbildnisse angewendet.
243 Veg. mil. II 6,1 ordnet den *imaginifer* mit der *imago* des Kaisers der ersten Kohorte einer Legion zu.
244 Kruse 1934, 17.
245 Kossmann 2008, 134–136, datiert zwischen 223 und 227, jedoch auf die julisch-claudische Zeit zurückgehend.
246 Zum Fahneneid vgl. Alföldy 1934, 67; Stäcker 2003, 293–308; Töpfer 2011, 28 mit Anm. 151; Kavanagh 2015, 128.
247 Tac. ann. 15,29. – Kruse 1934, 55.
248 Tac. ann. 12,17. – Kruse 1934, 55; Tacitus verwendet an dieser Stelle den Begriff *effigies*, nicht *imago*; folgt man den Ausführungen von Stäcker 2003, 198 ff. und 290–291 muss es sich um ein Sonderbildnis gehandelt haben.
249 Galba: Tac. hist. 1,41; 3,7; Plutarch, Galba 22; Domaszewski 1895, 11. – Nero: Kruse 1934, 14, mit Anm. 2. – Vitellius: Kruse 1934, 14, mit Anm. 3.
250 Tac. hist. 4,62. Vgl. dazu Domaszewski 1885, 70–71, Anm. 1. – Es ist allerdings nicht klar, ob Tacitus von Einzel-*imagines* spricht oder von *phalerae cum imagine*.
251 Töpfer 2011, 146–147.
252 Veg. mil. II 6,2.
253 Riccardi 2002, 95 mit Anm. 57–59; Nelis-Clément 2015, 689–691, hier auch zur Höhe des Soldes dieses «Unteroffiziersgrades». Eine andere Aufgabe des *imaginifer* war die Verwaltung der Legions- oder Einheitskasse. Reuter 2012, 40.
254 Veg. mil. II 7,3. – Domaszewski 1895, 9–10; Riccardi 2002, 96 mit Anm. 60–62.
255 Töpfer 2011, 447–450 und Baratta 2016, 338: Listen der inschriftlich bekannten *imaginiferi*; die Weihungen (Töpfer 2011, E 29 und E 30a) wurden von zwei *imaginiferi* anlässlich ihrer Entlassung im Jahr 205, bzw. zwischen 205 und 210, also unter Septimius Severus erstellt; Reuter 2012, 39–40. Hervorzuheben ist für die severische Zeit zudem der in Ankara gefundene Grabstein des zwischen 214 und 218 verstorbenen Sanctinius Severus, ein *signifer* der in Xanten stationierten *legio XXX Vlpia victrix*, Reuter 2012, 40; 107–108, mit Anm. 469 zu Nr. 60 (CIL III 6764).
256 Kleine Büsten waren offensichtlich vor allem bei den Signa der Praetorianerkohorten beliebt, cf. Künzl 1983, 387, vgl. Darstellungen auf der Trajanssäule, z. B. Töpfer 2011, Taf. 37. Nach Töpfer 2011, 45–46 können die kleinen Büsten Geschenke, *donativa*, des Kaisers darstellen, die auf eine Scheibe montiert wurden.

Fülle an den Standarten auf der Trajanssäule und auf zahlreichen anderen Bildträgern wie historischen Reliefs, Grabsteinen, Münzen und Kameen[257].

Das Sonderbildnis, die *imago* des Kaisers als Bekrönung auf einer Standarte ohne *phalera*, wird zwar von Josephus explizit als Bildnis in Form einer Büste (προτομή/ *protome*) erwähnt[258], ist aber selten dargestellt, so etwa auf drei Reliefs von *imaginiferi* (Abb. 64; 67)[259], aber auch auf Münzen des Gordian III aus dem 3. Jahrhundert (Abb. 72)[260] und auf einer Wandmalerei severischer Zeit aus der Villa von Meikirch (Kanton Bern, Schweiz) (Abb. 68). Der Grund, warum auf den großen historischen Reliefs wie z. B. der Trajans- oder der Marcussäule keine Sonderbildnisse vorkommen, liegt wohl in der hohen Präsenz des Kaisers in diesen Szenen, wodurch sich das Stellvertreterporträt erübrigte[261].

Zu den ältesten Wiedergaben von Bildnisträgern gehört der Grabstein des Genialis aus Mainz-Weisenau (Abb. 64), der ins dritte Viertel des 1. Jahrhunderts datiert werden kann. Dargestellt ist der Soldat im Panzer samt kleinem Mantel und seinen beiden Stichwaffen. In seiner Rechten hält Genialis die Stange, an deren oberem Ende eine Art Ädikula befestigt ist, in der die Kaiserbüste sitzt; in der Linken hält der Soldat eine Textrolle (*volumen*); über die linke Schulter ist die Bärenkopfkappe gelegt, die den Soldaten als *imaginifer*, Träger der Kaiserbüste, ausweist. Diese Funktion erwähnt auch die Grabinschrift[262].

Die Darstellung der Kaiserbüste und ihrer Ädikula führt zu verschiedenen Fragen. Natürlich interessiert zuerst, ob der abgebildete Kaiser identifiziert werden kann. Betrachtet man das Gesicht des Soldaten, ist die Wiedergabe im claudischen Stil offensichtlich[263]. Die Züge des mit einer Büste dargestellten Kaisers hingegen gleichen auffallend jenen des jugendlichen Nero vor seinem Regierungsantritt 54 n. Chr. im Alter von 16 Jahren[264]. Soll die Büste den etwa dreizehnjährigen «Caesaren» Nero nach dessen Adoption durch Claudius im Jahr 50 zeigen, was auf eine spätclaudische Datierung der Grabstele des Genialis deuten würde[265]? Bis anhin ist keine militärische *imago* eines Kaisers erhalten, die vor Neros Amtsantritt datiert werden könnte; die einzigen Anhaltspunkte zum Aussehen von *imagines* im Heer im 1. Jahrhundert sind die drei kleinen, stark schematisierten Porträtbüsten auf dem Relief vom Grabbau des M. Paccius Marcellus (Abb. 66)[266]. Die Kopfhöhe des dargestellten Kaisers beträgt ungefähr zwei Drittel jener des Soldaten Genialis. Problematisch ist die Interpretation der Ädikula, in der die Kaiserbüste steht. Handelt es sich um eine Art bogenförmige Fassung zum Schutz der Büste? Oder ist mit dieser Ädikula eine Art Etui gemeint, in dem die Büste aufbewahrt wurde? Die Darstellung erlaubt keine Aussage über das Material der Ädikula: War sie aus Metall, aus Holz, aus Leder? Aber wieso sollte das Etui auf einer Stange befestigt sein, man nähme in diesem Fall doch eher an, dass erst die von der Stange genommene Büste eingepackt worden wäre? Eine verpackte *imago* mit zusätzlichem Gewicht im Heer mitzutragen, würde überdies dem Zweck des Kaiserbildnisses – seiner Sichtbarkeit von vorn und von hinten – widersprechen. Dass es sich bei der *imago* auf dem Grabstein des Genialis um eine *phalera cum imagine* handeln könnte, ist wegen der beträchtlichen Größe des Porträts und der erheblichen Tiefe des Reliefs auszuschließen.

Der zweite Grabstein, ein Beispiel aus der Provinz *Britannia*, ist für Aurelius Dio-

257 Töpfer 2011 und Kavanagh 2015 geben die Listen dieser Denkmäler an.

258 Ios. ant. Iud. 18,3,1 (55).

259 In die gleiche Gruppe gehören ein fragmentarisch erhaltenes Grabrelief aus der 2. Hälfte des 1. Jh. bis 1. Hälfte des 2. Jhs. aus Enns mit der Darstellung eines Soldaten, der eine Standarte mit einer *imago* mit bartlosem Gesicht hält (eine *phalera cum imagine*), vgl. Riccardi 2002, Taf. 98, 23,2; Töpfer 2011, 384, SD 74, Taf. 115, sowie das Grabrelief des Flavinus aus Hexham Abbey, das kurz vor 98 n. Chr. zu datieren ist: in der Inschrift ist der Dargestellte als *signifer* bezeichnet trotz eindeutigem Feldzeichen mit einer *phalera cum imagine*; Inschrift ILS 2520 = RIB 1172: *Dis Manibus Flavinus / eq(ues) alae Petr(ianae) signifer / tur(mae) Candidi an(norum) XXV / stip(endiorum) VII h(ic) s(itus est)*, vgl. Riccardi 2002, 98, Taf. 23,3, Töpfer 2011, 370–371, SD 40, Taf. 99.

260 Radnóti 1954, 203, Taf. 15,11.

261 Zu dieser Interpreation Töpfer 2011, 28; Baratta 2016, 338; vgl. dagegen Stäcker 2003, 187.

262 Inschrift: *Genialis Clusiodi / f(ilius) imag(inifer) ex coh(orte) VII / Rae(torum) an(norum) XXXV stip(endiorum) / XIII h(eres) p(osuit)*.

263 Die «klassische» Art der Darstellung führt zum Bildnistyp Kassel des Claudius, vgl. J. Malitz, «Neros Jugend bis zur Übernahme der Herrschaft». In: Reuter 2016, 26, Abb. 2.

264 Boschung, Dietrich, «Nero im Porträt». In: Reuter 2016, 83, Abb. 1.

265 Für eine neronische Datierung des Grabteins cf. Michael P. Speidel, *Ancient Germanic Warriors. Warrior Styles from Trajan's Column to Icelandic Sagas*. 2004 (London and New York), 42. Es handelt sich zudem bei der Genialis-Stele um eine der frühesten Darstellungen der Bärenkopfkappe, eine Kopfbedeckung offenbar germanischen Ursprungs. – Der flavischen Datierung der Genialis-Stele durch Kavanagh 2015, Text zu Kat. S48, können wir uns nicht anschließen.

266 Ob die kleinformatige Büste des Caligula als *imago* im Kult oder als Feldzeichenaufsatz gedient haben könnte, ist unsicher, aber nicht unmöglich, vgl. Dahmen 2001, 158, Nr. 40, Taf. 40; Töpfer 2011, 425, Zw 1, Taf. 144. Inschrift CIL IX 1005: *M(arco) Paccio C(ai) f(ilio) Gal(eria tribu) / Marcello primi / pilari leg(ionis) IIII / Scythicae*.

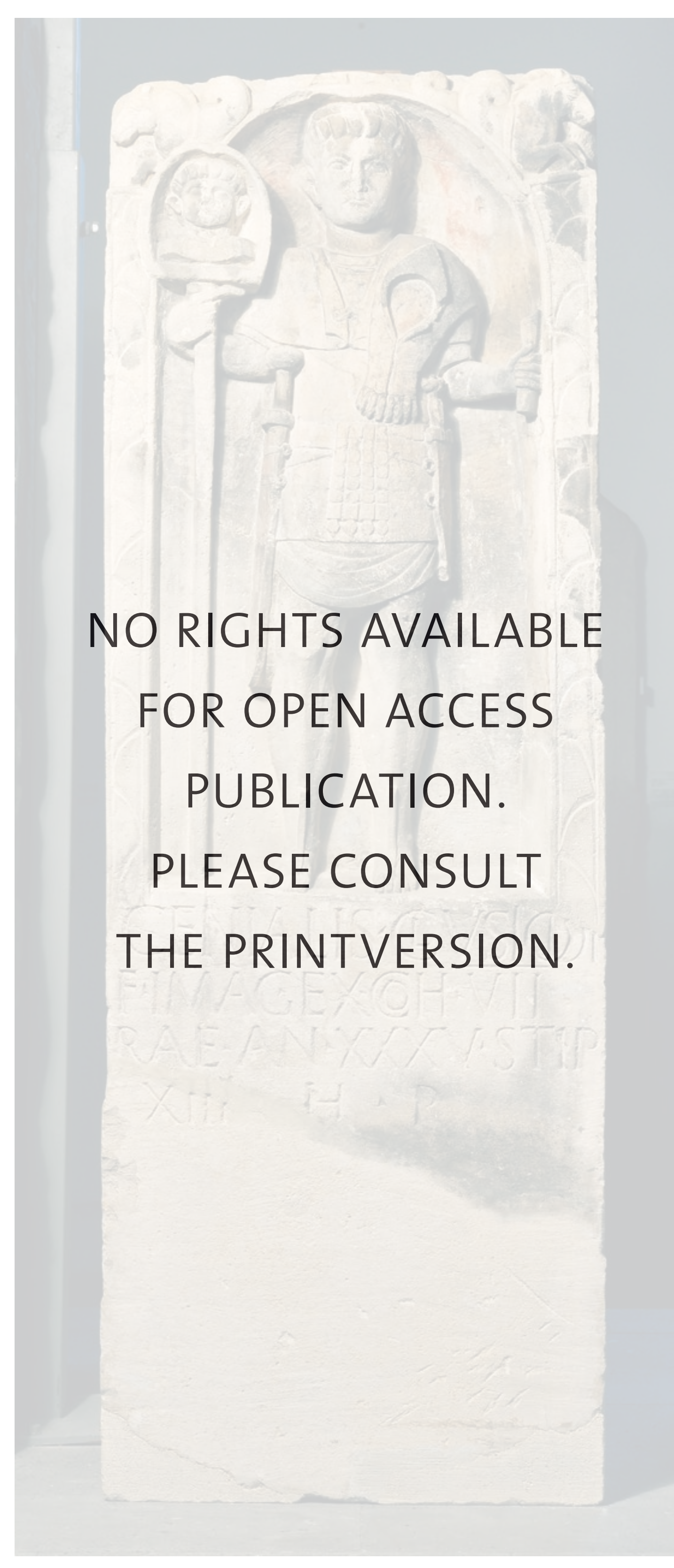


Abb. 64 Grabstele des mit 35 Jahren verstorbenen Genialis, Sohn des Clusiodus, der 13 Jahre in der 7. Raetischen Kohorte als *imaginifer* (Träger der Kaiserbüste) gedient hatte. In der Linken hält der Soldat die Stange mit der Kaiserbüste, in der Rechten ein *volumen*, über die linke Schulter ist eine Bärenkopfkappe gelegt. Aus Mainz-Weisenau. Stele aus zwei nicht anpassenden Teilen zusammengesetzt und ergänzt. Auf dem Hintergrund sind Spuren einer roten Bemalung erhalten. Inschrift: *Genialis Clusiodi / f(ilius) imag(inifer) ex coh(orte) VII / Rae(torum) an(norum) XXXV stip(endiorum) / XIII h(eres) p(osuit)*. Höhe 183 cm. Mitte des 1. Jh. n. Chr. | Landesmuseum Mainz, Inv. S 509.



Abb. 65 Relief mit der Darstellung eines *imaginifer* neben seinem Pferd, mit einer Standarte, die mit der *imago* des Kaisers Hadrian bekrönt ist. Um 120 n. Chr. | Florenz, Uffizien. Höhe 200 cm.



Abb. 66 Block vom Grabbau des Marcellus. Mitte: oberster Teil eines Feldzeichens mit drei bartlosen Männerbüsten, wahrscheinlich Porträts von Tiberius, Germanicus und Drusus minor. 2. Viertel des 1. Jahrhunderts. Gesamthöhe des Monumentes: 8 m. Inschrift: *M(arco) Paccio C(ai) f(ilio) Gal(eria tribu) / Marcello primi/pilari leg(ionis) IIII Scythicae*. Abtei San Guglielmo al Goleto (Provinz Avellino, Italien).

Abb. 67 Grabstein des Diogenes. Stehender *imaginifer* mit Kaiserbüste auf Stange in der Linken. Inschrift: *D(is) M(anibus) / Ạụ[re]ḷịus Diogeṇ[es] / [ma]g̣ịṇifeṛ / […]*. Höhe 102 cm. Mitte bis Ende 3. Jh. n. Chr. | Chester, UK, Grosvenor Museum.

genes, ebenfalls *imaginifer*, in der Mitte oder in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts errichtet worden (Abb. 67)[267]. Die unvollständige Erhaltung des Steines erlaubt nur bedingt Aussagen zur Darstellung. Der Kopf der *imago* ist beschädigt; bezüglich der Größe des Soldaten, dessen Kopf fehlt, kann auf eine leicht unterlebensgroße Wiedergabe des Kaiserbildnisses geschlossen werden. Festzuhalten ist die deutliche Wiedergabe der Büste wie auch jene des Griffes an der *hasta*, der dem Tragen des Feldzeichens diente[268].

Ein Relief von bedeutend höherer künstlerischer Qualität, aber ohne Inschrift, wird in Florenz aufbewahrt (Abb. 65)[269]. Dargestellt ist ein Reiter neben einem Pferd; in der Linken hält der Soldat das Feldzeichen, das mit einer *imago* Kaiser Hadrians bekrönt ist; oben links im Bildfeld befindet sich eine weitere, interessanterweise weibliche *imago*[270].

Auf der Wandmalerei der *Villa Rustica* von Meikirch bei Bern (Schweiz) liegt eine ähnliche Komposition vor, allerdings ohne Reiter. Neben einem Pferd stehen drei Feldzeichen mit *vexilla*; das dem Pferd am nächsten stehende Feldzeichen trägt eine gelbe Büste, die mittels eines kapitellförmigen Elementes[271] auf der Querstange des mit blütenartigen Motiven gemusterten *vexillum* befestigt ist (Abb. 68). Im oberen Teil des Wandbildes befindet sich die beschädigte Inschrift ṬENDẸ[POM]ẠṆDVODVRO; sie spricht von jemandem aus *Epomanduoduro*, Mandeure (Franche Comté, Frankreich). Diese Wandmalerei gehörte zu einem über viele Felder gehenden Bilderzyklus in der *cryptoporticus* der Villa mit der Wiedergabe eines Wagenrennens[272]; das Pferd neben dem Sonderbildnis wird als zur siegreichen *quadriga* gehörend gedeutet. Wir schließen uns der Deutung von M. Fuchs an, in der Darstellung dieses Feldzeichens ein Sonderbildnis aus Gold zu sehen[273]. Ob dem Autor auch in der Interpretation der *imago* als Porträt des Commodus zu folgen ist, kann hier nicht diskutiert werden.

Feldzeichen mit *imagines* sind auch auf dem östlichen Pfeiler des 203/204 erstellten Argentarierbogens in Rom dargestellt. Es handelt sich um zwei übereinander im mittleren Bereich eines mehrteiligen Feldzeichens eingefügte Büsten mit den Porträts des Septimius Severus und des Caracalla (Abb. 69; 70)[274]. Es liegen folglich keine Sonderbildnisse vor, aber Darstellungen von *imagines* ohne *phalera*[275].

Ob Kaiserbüsten kleineren Formates auch auf der Querstange eines *vexillum* befestigt gewesen sein konnten, ist nicht auszuschließen[276]. Auf einem der Reliefs vom Grabbau des M. Paccius Marcellus in S. Gugliemo al Goleto (Italien) liegt ebenfalls eine Wiedergabe von drei kleinen *imagines* vor, die nebeneinander auf der Querstange eines Feldzeichens montiert sind (Abb. 66). Sie sind allerdings stark stilisiert, aber doch eindeutig als Büsten zu erkennen, deren Höhe auf 13,5 bis 17 cm rekonstruiert wurde. Die Ansichten über die Identifikation und somit die Datierung dieser Darstellung gehen auseinander. Während K. Dahmen sich der von Th. Schäfer vorgeschlagenen Identifikation als Bildnisse des Vespasian mit seinen Söhnen Titus und Domitian anschließt und somit eine flavische Zeitstellung für wahrscheinlich hält[277], interpretiert K. M. Töpfer die Büsten als tiberisch-claudische Porträts von Mitgliedern des Kaiserhauses[278]. Dieses Grabrelief belegt, dass Feldzeichen, deren *vexillum* von mehreren Büsten bekrönt war, bereits im 1. Jahrhundert vorkamen.

267 Inschrift RIB 521: *D(is) M(anibus) / Ạụ[re]ḷịus Diogeṇ[es] / [ma]g̣ịṇifeṛ / […]*; Chester (UK). – Mattern, Marion, 1989. «Die reliefverzierten römischen Grabstelen der Provinz Britannia. Themen und Typen». *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 22, 707–801, Nr. 41, 756–757, Abb. 27; Henig, Martin, 2004. *Roman sculpture from the North West Midlands.* Corpus Signorum Imperii Romani (CISR) Great Britain I 9,19, Nr. 53, Taf. 19; Töpfer 2011, 383, SD 73, Taf. 114.

268 Das Grabrelief eines Soldaten in Enns zeigt ebenfalls die typische Feldzeichenstange mit Tragegriff, die zuoberst wahrscheinlich eine *phalera cum imagine* aufweist, Töpfer 2011, 384, Taf. 115, SD 74.

269 Florenz, Uffizien. – Hübner, Emil, 1871. «Kriegerrelief aus Florenz». *Archäologische Zeitung*. Neue Folge 3 (28. Jahrgang), 29–34; Amelung, Walther, 1897. Führer durch die Antiken in Florenz (München), 85, Nr. 125. – Bei Hübner 1871, Amelung 1897 und Baratta 2016 werden die Uffizien als Aufbewahrungsort angegeben, in den anderen Publikationen der Palazzo Pitti. Künzl 1983, 388, datiert das Relief hadrianisch; Riccardi 2002, 98, Taf. 23,1 bezeichnet das Relief als Grabstein eines *imaginifer*; Töpfer 2011, 431, NZ 12, Taf. 150 tendiert wie Künzl zu einer *imago*, die keine militärische Verwendung hatte; ausschlaggebend für diese Argumentation ist die zu geringe Größe der Büste; Kavanagh 2015, M 32D hingegen interpretiert das Relief als Schmuck eines öffentlichen Baus; Baratta 2016, 333–334 deutet das Porträt Hadrians nicht als Sonderbildnis, sondern wegen der nackten Brust anstelle des Panzers als *imago* einer Korporation. – Die trajanische Frisur des Reiters spricht für eine Datierung in frühhadrianische Zeit.

270 Der Interpretation dieses Porträts bin ich nicht nachgegangen. Nach Töpfer 2011, 431 zu NZ 12 könnte es sich bei beiden Büsten um nachträglich befestigte Elemente handeln.

271 Das kapitellförmige Element unterhalb des als Kopf interpretierten Aufsatzes ist in dieser Art vielfach auf Darstellungen des Legionsadlers zu sehen, vgl. etwa Töpfer 2011, 18, Taf. 20, SR 6.1; 22, SR 6.5; 29, SR 6.17; 37, SR 6.28

272 Marc 2015, 294 interpretiert die Darstellung als *ludi scaenici* und die Büste demzufolge als *agalma pompikon* (ἄγαλμα πομπικόν); allerdings ist zu präzisieren, dass in Abb. 3 einzig die Nr. 6 aus vergoldeter Bronze ist, die Nrn. 1, 2 und 5 sind aus Silber, Nrn. 3 und 4 aus Gold.

273 Fuchs et al. 2004, 101–105.

274 Dahmen 2001, 124–125; Töpfer 2011, 343, SR 20, Taf. 70; Lusnia 2014, 137–145, fig. 186.

Abb. 68 a. b. Wandmalerei aus der Villa Meikirch (Schweiz). *Imago* eines Kaisers (?), auf einem Feldzeichen (*vexillum*) fixiert, neben einem Paradepferd. Am oberen Rand des Bildfeldes die Inschrift *Ṭendẹ[pom]ạṇduoduro*. Spätes 2. Jh. n. Chr. | Archäologischer Dienst Bern.



Abb. 68 a.

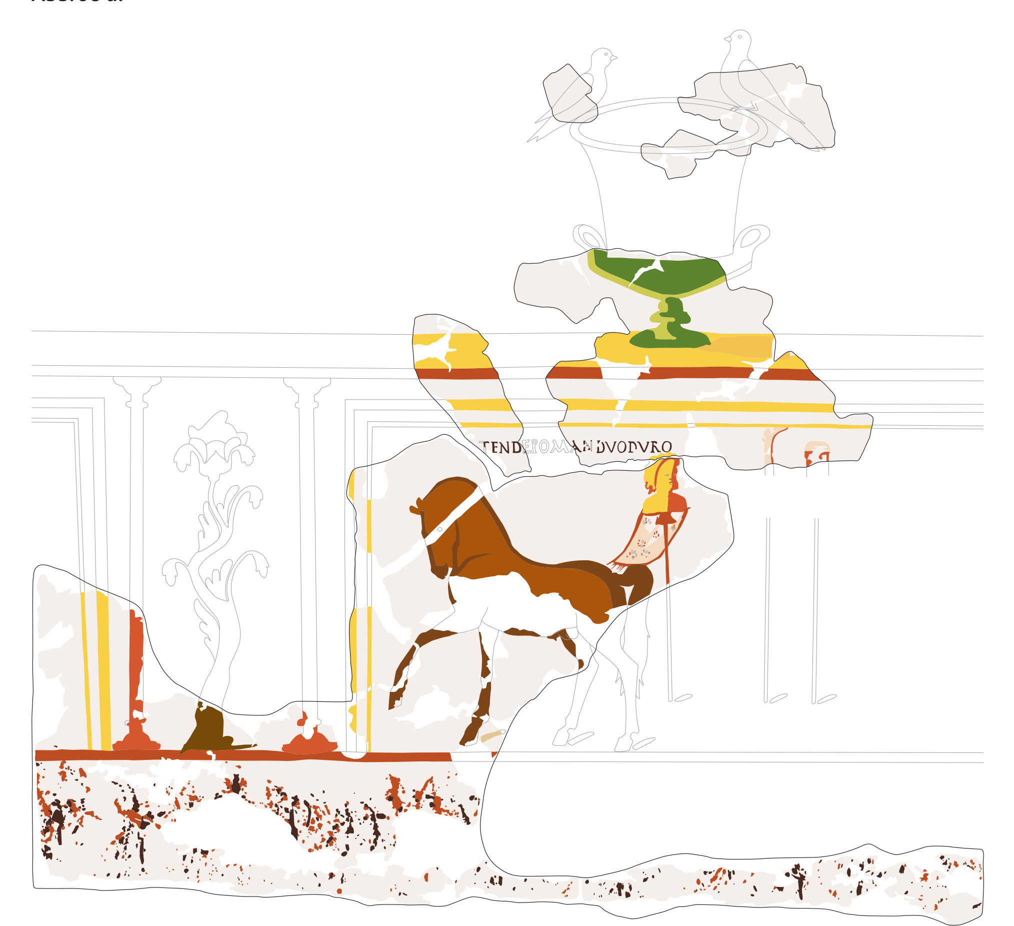


Abb. 68 b.

275 Hinter den Köpfen der Kaiser zeichnet sich eine kreisförmige Linie ab, die nah am Kopf oder sogar hinter diesem verläuft und somit kaum als Rand einer *phalera* interpretiert werden kann; es entsteht eher der Eindruck eines Nimbus. Hingegen ist auf den eigentlichen *phalerae cum imagine* wie jener aus *Brigetio*, Töpfer 2011, 388–389, Re 4, Taf. 119, oder AR 12, Taf. 142 (Caracalla), oder jener aus Rom, ibid., der ganze Kopf inklusive Büste in die Scheibe integriert, es sind dekorierte Scheiben und nicht wie auf dem Argentarierbogen plastische Werke vor einer Halterung. Die Umzeichnung bei Kavanagh 2015, 112, Abb. 22.

276 Diese von A. Radnóti geäußerte Vermutung betreffend die Funktion der Büste aus Didymoteicho, übermittelt von Vavritsas 1970, 421.

277 Dahmen 2001, 123, Taf. 223.

278 Töpfer 2011, SD 11, Taf. 85–85. – Stäcker 2003, 202, Anm. 189 schließt nicht aus, dass es sich um frühere und möglicherweise umgearbeitete *imagines* handelt. Obwohl Umarbeitungen von Kaiserbildnissen bekannt sind, scheint mir dieses Vorgehen auf einem Grabrelief eher unwahrscheinlich zu sein.

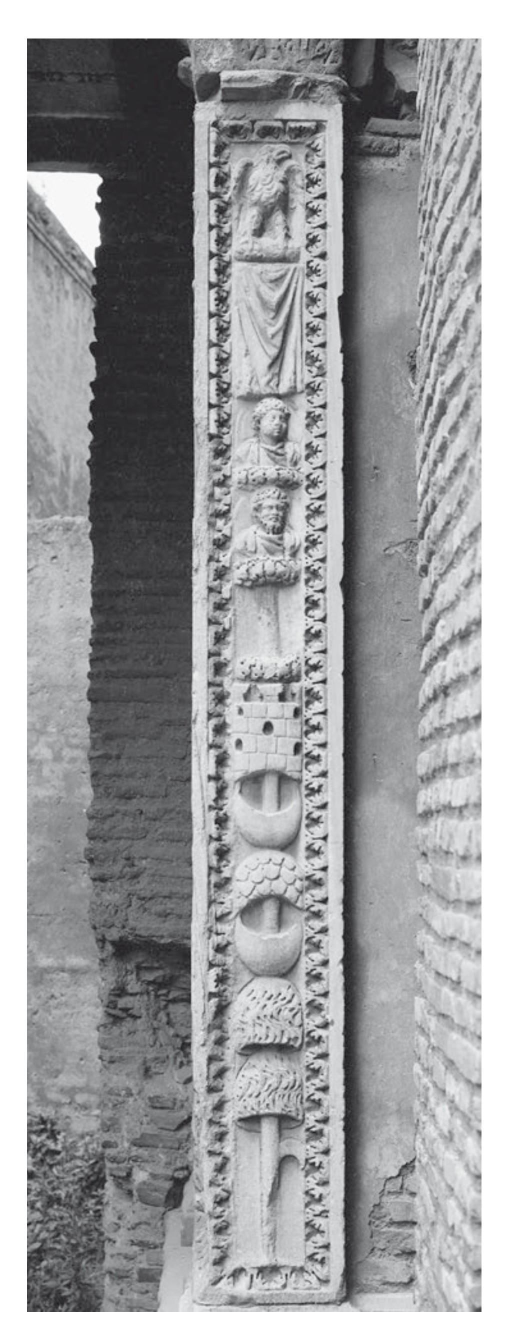


Abb. 69 Rom, Argentarierbogen, Pfeiler rechts vom Bogeneingang. Errichtet 203/204. Höhe des Pfeilers: 2,37 m.



Abb. 70 Rom, Argentarierbogen, Pfeiler rechts vom Bogeneingang. Errichtet 203/204. Detail des Stangenfeldzeichens der Praetorianer mit den Büsten (*imagines*) des Septimius Severus (unten) und des Caracalla (oben). Vater und Sohn sind im Panzer mit darüber drapiertem und auf der rechten Schulter mit einer runden Fibel fixiertem Militärmantel (*paludamentum*) dargestellt.



Abb. 71 Wandmalerei aus einem Haus in Ostia mit Kultszene zu Ehren der Göttin Isis, dargebracht von Kindern. Links das Schiff der Isis (*navigium Isidis*). Der Knabe ganz rechts trägt einen Kranz in der Linken und in der Rechten eine Standarte mit einem *vexillum*, das mit drei kleinen bartlosen Büsten bekrönt ist. In der Mitte eine Gruppe mit einem Knaben und zwei bekränzten Mädchen mit Schleier. 1868 gefunden. 50 x 100 cm. Severisch, Ende 2. bis frühes 3. Jahrhundert. | Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino, Vatikan.

Die bekannte Darstellung eines Feldzeichens mit einem von drei Büsten bekrönten *vexillum* auf einer Wandmalerei severischer Zeitstellung (frühes 3. Jahrhundert) aus Ostia kann zwar nicht direkt als militärische Szene interpretiert werden, da es sich um eine Prozession eines Kinderkollegiums handelt (Abb. 71), doch sind die jugendlichen Büsten wohl in Verbindung zum Kaiserhaus zu sehen[279]. Es ist nicht ersichtlich, aus welchem Material sie gearbeitet waren. Die Funktion als Bekrönung eines *vexillum* könnte man allenfalls den beiden spätrömischen kleinen Kaiserbüsten Nrn. 4 und 5 aus Gold zuschreiben. Mit ihrem Gewicht von ca. 145–150 g und ihrer Höhe von 11,5–13,2 cm könnten sie zu den Proportionen des *vexillum* passen, dessen Breite auf etwa 40 cm veranschlagt werden kann[280]. Andererseits könnte für die kleinen Goldbüsten Nr. 4 (Abb. 101) und Nr. 5 (Abb. 104) auch eine Befestigung auf einer Scheibe in Erwägung gezogen werden, folglich jeweils als Teil einer *phalera cum imagine*. Die Position der Ösen am Rand dieser Büsten erlaubt nicht zu entscheiden, an welchem Typ von Feldzeichen oder anderweitigem Objekt die kleinformatigen Bildnisse befestigt waren.

Schließlich sei noch auf die interessante lokale Bronzeprägung des Gordianus III. aus *Viminacium* (Kostolac, Serbien) aus dem Jahr 242/243 hingewiesen, auf deren Rückseite Kaiserbildnisse im militärischen Bereich abgebildet sind. Das Münzbild zeigt die personifizierte Moesia mit Mauerkrone, die in jeder Hand ein mit einem

279 Töpfer 2011, 412, Taf. 136, Ma 2.1.
280 Das vermutlich einzige erhaltene *vexillum*, das nach 1911 in Ägypten gefunden wurde, misst 40 x 50 cm, Töpfer 2011, Taf. AR 15. Moskau, Puschkin-Museum.

Sonderbildnis bekröntes Feldzeichen hält. In den Bildfeldern unterhalb der *imagines* sind die Wappentiere der beiden in der Provinz *Moesia Superior* liegenden Legionen zu sehen, links der Stier der *legio VII Claudia*, rechts der Löwe der *legio IIII Flavia* (Abb. 72)[281]. Dieses Münzbild ist ein wichtiger Beleg für die Existenz von Sonderbildnissen in der römischen Armee im 3. Jahrhundert.





Abb. 72 Bronzemünze. Vorderseite: Gordianus III. Umschrift: IMP GORDIANVS PIVS FEL AVG. Rückseite: Die personifizierte Moesia mit Mauerkrone, in jeder Hand hält sie ein Feldzeichen jeweils mit *vexilla* und darüber einer *imago*. Links im Bildfeld ein Stier, das Wappentier der *legio VII Claudia*, rechts ein Löwe, das Wappentier der *legio IIII Flavia*, beide Tiere zur Mitte gerichtet. Umschrift: PMS C – OL VIM. Im Abschnitt: AN IIII. Prägestätte *Viminacium*, 242/243. Bronze; Gewicht 7,79 g; Dm. 22 mm. Pick 1977–1978, 26–27; 36, Nr. 87, Taf. 1,7. Ähnlich RIC 209b. | Hungarian National Museum, Inv. ET-A 36.1971.2.

Aus welchem Metall bestanden die Sonderbildnisse?

Laut den Quellen waren die militärischen *imagines* generell aus Bronze gearbeitet; sie konnten zusätzlich versilbert oder vergoldet bzw. sogar aus Silber oder Gold beschaffen sein[282]. Von der geringen Anzahl von Kaiserbüsten aus Edelmetall, die in Abb. 86 zusammengestellt sind, ist Nr. 3, das goldene Fragment aus Kastell Dambach am raetischen Limes, der einzige sichere Beleg für eine goldene *imago* in der Armee. Dieses Fragment stammt von einer Büste, die ungefähr die Größe jener des Marc Aurel aus *Aventicum* (Teil II, Nr. 1) gehabt haben muss. In der Armee wurde höchstwahrscheinlich auch die vergoldete Silberbüste des Caracalla aus *Brigetio* (Teil II, Nr. 9) benutzt. Für alle anderen Kaiserbildnisse aus Edelmetall ist der Verwendungsbereich nicht eindeutig.

Welche Größe hatten imagines militares */ Sonderbildnisse?*

Immer wieder taucht die Frage nach der effektiven Größe der in der Armee benutzten Sonderbildnisse auf. Verschiedentlich wurde versucht, die Größe dieser *imagines* von den wenigen Darstellungen abzuleiten. Einen Maßstab erhält man bei den Grabreliefs durch die Größe des Kopfes des Verstorbenen. Festzustellen ist die durchwegs geringere Größe der *imago* verglichen mit dem Kopf der menschlichen Figur auf den erwähnten Reliefs. Doch während das Kaiserbildnis auf dem Grabrelief des Genialis (Abb. 64) und auf jenem des Diogenes (Abb. 67) etwa drei Viertel des Größe des Kopfes des Soldaten ausmacht, sind jene des Hadrian auf der Stele in Florenz und auf dem Relief in Enns[283] wesentlich kleiner. Die gleiche Situation liegt auf dem Münzbild des Gordianus III vor (Abb. 72, Rückseite). Eine weitere Möglichkeit zum Abschätzen der effektiven Größe bekommt man bei den *imagines*, die auf einem *vexillum* montiert sind, da man von einem Format von ungefähr 40–50 cm Breite des *vexillum* ausgehen kann[284]. Dieser Vergleich ist für die Büsten auf dem Grabmal des M. Paccius Marcellus (Abb. 66) und für jene auf der Wandmalerei in Ostia wie auch für das *imago* aus Meikirch anwendbar (Abb. 68). Die Tatsache, dass bei diesen Proportionsvergleichen verschiedene Maße abzuleiten sind – von etwa 12 cm bis 33 cm Höhe –, zeigt sehr wahrscheinlich, dass die Größe der Sonderbildnisse nicht einheitlich war, sondern Gewichtsmodulen entsprach (vgl. Kapitel 4 und 5.2.). Wenn wir also annehmen, dass die Büste aus Kastell Dambach ursprünglich die Größe jener aus *Aventicum* hatte, dann läge ihr Gewicht bei einer Gesamthöhe von etwa 33 cm wohl auch bei fünf römischen Pfund. Die Büste aus *Brigetio* hingegen, von der zu ver-

281 Pick 1977–1978 (1898), 26–27; 36, Nr. 87, Taf. 1,7; Radnóti 1954, 203, Taf. 15,11.
282 Von Baratta 2016, 338 mit Anm. 35 wird ohne Quellen die Hypothese geäußert, dass es auch lederne und hölzerne Sonderbildnisse gab, die mit Metall überzogen gewesen seien.
283 Töpfer 2011, 384, Taf. 115, SD 74.
284 Dieses Maß beruht auf der Breite des erhaltenen Tuchs aus Leinen eines *vexillum* aus dem 3. Jh. aus Ägypten, das in Moskau aufbewahrt wird, vgl. Töpfer 2011, 423, AR 15, Taf. 143.

muten ist, dass sie auch im Heer benutzt wurde, hat eine etwas geringere Höhe von 26,3 cm, womit sie – verglichen mit der Büste des Septimius Severus (Höhe 28 cm) – einem Modul von drei römischen Pfund gleichkommen könnte.

5.5. Verwendung und Montage der Goldbüste des Septimius Severus

Die Ausführungen in den Kapiteln 5.2., 5.3. und 5.4. haben gezeigt, dass der Verwendungsbereich der *imagines* nur bestimmt werden kann, wenn eine eindeutige Fundsituation vorliegt.

Zum militärischen Bereich gehören folglich, wie zuvor erwähnt, die Büste Nr. 3 (aus Kastell Dambach) und höchstwahrscheinlich auch die Nr. 9, Caracalla (aus *Brigetio*). Einen eindeutigen Bezug zum Kaiserkult hingegen hat allein die Büste Nr. 1, Marc Aurel (aus *Aventicum*). Bei allen übrigen Büsten und somit auch bei jener des Septimius Severus lässt die Fundsituation keine eindeutige Zuordnung zu. Die Tatsache, dass die *imago militaris* aus Kastell Dambach etwa die gleiche Größe hatte wie die Büste aus *Aventicum* und ebenfalls aus Gold ist, weist darauf hin, dass dieselben Typen von *imagines* zu unterschiedlichen Zwecken und in verschiedenen Kontexten zum Einsatz kommen konnten.

Es gibt keine zwingenden Unterscheidungsmerkmale betreffend Größe[285], Gestaltung, Ikonographie noch Material, die Schlüsse auf den ursprünglichen Gebrauch erlauben. Gemeinsam sind allen in Abb. 86 vereinigten Büsten die Wiedergabe des Kaisers im Panzer sowie die Tatsache, dass ihr Formkonzept nicht erlaubt, dass sie allein, ohne Hilfsmittel stehen. Ebenso liegt all diesen Kaiserbildnissen das Ansinnen zu Grunde, sie als leichte, von einer Person transportierbare Objekte auszuführen. Die *imagines* bedürfen also eines Ständers beziehungsweise einer Halterung, wenn sie aufgestellt werden sollen. Während diese Halterung für die militärischen Sonderbildnisse dank der wenigen antiken Illustrationen einigermaßen rekonstruierbar ist, bleibt das Aussehen der Ständer für Bildnisse im kultischen oder gerichtlichen Bereich weitgehend im Dunkel.

Für die Rekonstruktion der Montage von Bildnissen beider Gruppen sind einige Überlegungen anzustellen. Alle Edelmetallbildnisse sind hohl, sind in Treibarbeit und nicht mit einem Gussverfahren hergestellt und besitzen daher eine relativ geringe und fragile Wandung. Gleichzeitig ist es diese Eigenschaft, die die Büsten besonders leicht und folglich tragbar macht. Man kann sich vorstellen, dass das Innere des Kopfes und vielleicht auch des Büstenteils zur Stabilisierung mit einer leichten, dichten organischen Masse gefüllt war (Abb. 73). Von einem solchen Füllmaterial stammt möglicherweise der Belag, der in Resten auf der Innenseite sowohl von Nr. 1, Marc Aurel, als auch von Nr. 2, Septimius Severus, und von Nr. 5, Licinius II, vorliegt. Bei keiner dieser drei Büsten konnte der Belag analysiert werden (Abb. 18; 23; 91).

285 Eine Ausnahme ist die Silberbüste des Lucius Verus in Turin, hier Nr. 8: Mit einer Höhe von 55,3 cm und einem Gewicht von 2850 g ist sie zu groß für die Funktion eines militärischen Sonderbildnisses.

Die *imagines*, die im Kaiserkult oder bei Gericht eine Rolle spielten, wurden außerhalb der Feste oder Prozesse oder ähnlicher Anlässe in bestimmten, dafür vorgesehenen Räumen aufbewahrt, beispielsweise in Nebenräumen von Tempeln oder öffentlichen Gebäuden. Zu diesem Zweck brauchten die Büsten einen Ständer. Dieser konnte die Form von Schultern haben, über die die Büste ohne zusätzliche Fixierung gestülpt wurde, oder eines Fußes mit darauf befestigtem vertikalem Element, das ins Innere des Kopfes bzw. in die Füllmasse im Kopf reichte (Abb. 73,1 und 2)[286]. In der Spätantike – und vielleicht schon früher – gab es zudem relativ hohe Ständer für Büsten, die im Gerichtsbereich dienten (Abb. 63).

Auf welche Art konnten die Goldbüsten des Septimius Severus (Nr. 2), Marc Aurel (Nr. 1), oder dementsprechend Nr. 3, deren Wanddicke nicht mehr als 1–1,5 mm beträgt, bei einem Gewicht von ca. 1 kg bzw. 1,6 kg, als Sonderbildnis auf einem Feldzeichen befestigt werden? Verschiedene Möglichkeiten kommen infrage. Von der stabilisierenden Füllung des Kopfes war schon die Rede; den Büstenteil hätte ein knapp angepasster und vielleicht eingeklebter Montagebock stabilisieren können; die Stange des Feldzeichens hätte durch einen zentralen Kanal durch den Montagebock eingeführt und in der Füllung verankert, aber auch wieder herausgezogen werden können zum Demontieren der *imago* nach Gebrauch (Abb. 73, 3–5)[287]. Es stellt sich in diesem Zusammenhang auch die Frage, ob der übertrieben hohe Abschlusswulst im Nacken nicht dazu gedient haben kann, eine derart modellierte Halterung von innen zur Stabilisierung in diesen Wulst einzuschieben (Abb. 6, 74). Gegen eine solche Interpretation spricht indes, dass eine ähnliche Darstellung auch beim Marmorporträt des Septimius Severus in Neapel vorliegt; hier kann der Wulst sicher nicht in derselben Art ausgelegt werden[288].

Ein Rätsel bleibt die fragmentarisch erhaltene Verstärkung auf der Innenseite des hinteren Randes der Goldbüste des Septimius Severus (Abb. 75–78). Die Frage ist, ob man dieses Bronzeband, das ursprünglich ca. 5,27 × 2,214 × 0,107 cm maß, als Reparatur oder als sekundäre Installation zur Befestigung der *imago* ansehen soll. Sicher deutet das Bronzeband darauf hin, dass die Büste an dieser Stelle einem relativ starken Druck ausgesetzt war, der beispielsweise entsteht, wenn das Objekt nur an dieser Stelle an einem Ständer befestigt ist und in dieser Stellung getragen und bewegt wird. Die bandförmige Verstärkung aus Bronze könnte ebenfalls mit einer Halterung der Stange im Innern der Büste verbunden gewesen sein; auf den Vorschlägen zur Montage (Abb. 73) ist dieses Teil aus Bronze nicht eingezeichnet[289]. Dies würde zu der Folgerung führen, dass die Goldbüste des Septimius Severus mindestens einmal zu einem *imago militaris* umgerüstet wurde.

Zusammenfassend ist für die Frage des Verwendungsbereichs der Goldbüste des Septimius Severus festzuhalten, dass weder der Kontext des Fundortes noch die Größe und Ausarbeitung des Objektes eine schlüssige Antwort geben können. Zwar ist nicht auszuschließen, dass diese *imago* im Kaiserkult gedient hat, doch – entsprechend den in Kapitel 5.2. angeführten Beispielen – liegen hinsichtlich der Struktur der Stadt *Plotinopolis* erst wenige Anhaltspunkte vor, die erlauben, ausschließlich diese Zuordnung vorzuschlagen. So fehlen bislang Hinweise auf den Kaiser-

286 Vor die gleiche Aufgabe sehen sich heute Museumskonservatoren gestellt; so hat etwa die Büste des Marc Aurel seit ihrem Auffinden 1939 sukzessive verschiedene Ständer bekommen; diese Generationen von Ständern entsprachen weniger konservatorischen oder sicherheitstechnischen als wechselnden ästhetischen Gesichtspunkten.

287 Die Rekonstruktion in Abb. 73 beruht auf der Darstellung von Abb. 68.

288 McCann 1968, 145, Taf. 30d, Museo Archeologico Nazionale Napoli, Inv. 345.

289 Lahusen 2001, 421, Abb. 167.7 zeigt ein horizontales, zweifach gelochtes Bronzeband im Innern eines Bronzekopfes, das offensichtlich als Halterung gedient haben muss.

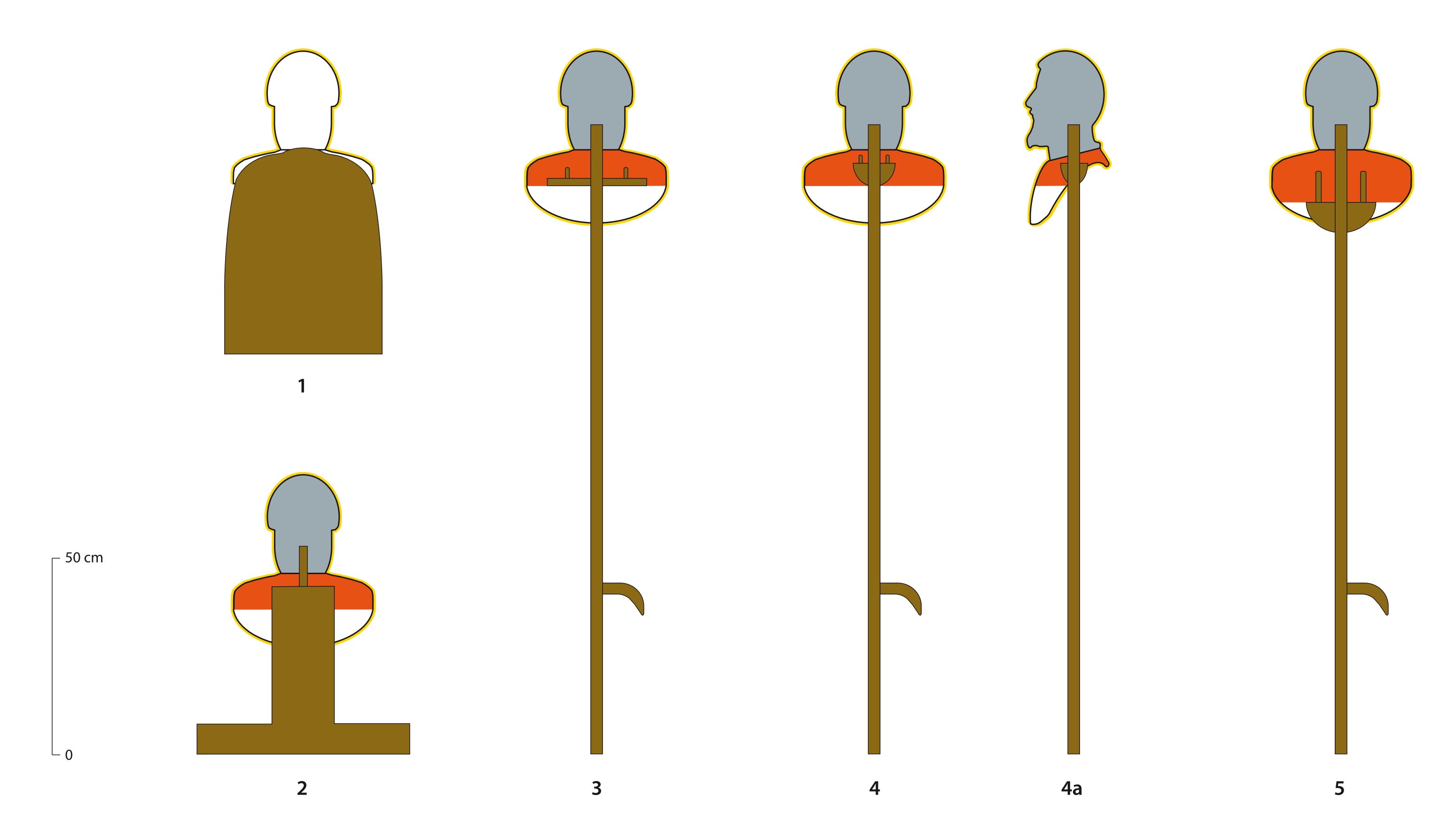


Abb. 73 Vorschläge für die Montage der Büste des Septimius Severus. Längsschnitt in Frontalansicht (1–5) und Profilansicht (4a).
1: Montage auf einfachem Ständer, ohne spezielle Befestigung.
2: Montage auf einem Ständer, dessen Aufsatz mit einem Stab im Innern des gepolsterten Kopfes verankert ist, jedoch abmontierbar bleibt.
3: Montage als abnehmbares Sonderbildnis. Montage auf einer Stange von 1,60 m Länge. An der Stange ist ein Querholz befestigt. Auf diesem Querholz kann die Büste mit Bolzen im Montagebock aufgesetzt und fixiert werden.
4: Anstelle des Querholzes ist eine kapitellartige Konsole an der Stange fixiert, auf der der Montagebock der Büste verankert ist.
4a: Seitenansicht von Vorschlag 4. Von vorne ist der Montagebock nicht sichtbar.
5: Variante von 4: Der Montagebock sitzt tiefer und ist auch von vorne sichtbar.

Farben:
Gelb: Goldbüste
Hellgrau: Füllung im Kopf
Rot: Montagebock
Braun: Stütze, Stange und an der Stange fixierte Elemente



Abb. 74

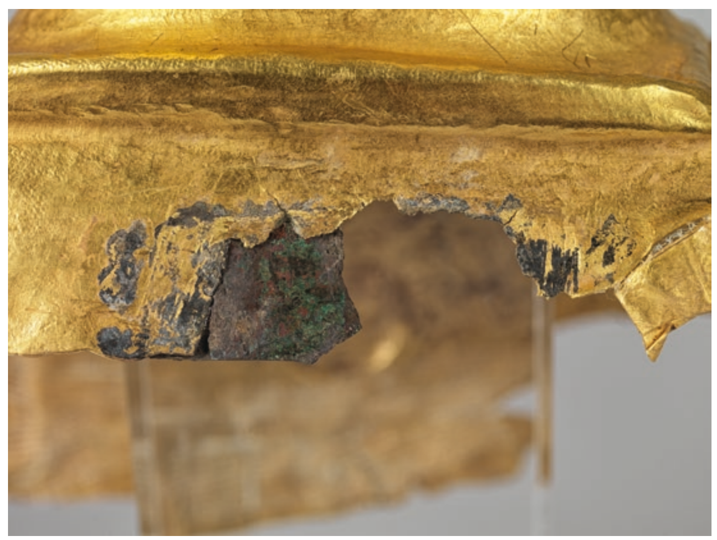


Abb. 75



Abb. 76



Abb. 77



Abb. 78

Abb. 74–78 Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* (Didymoteicho, GR).
74: Abschlusswulst im Nacken: Eine Vorkehrung zur Fixierung des modellierten Montagebocks?
75–78: Ansicht, Außen- und Innenaufsichten der beschädigte Verstärkung aus Bronze auf der Innenseite des hinteren Rands der Büste.

kult aufgrund von entsprechenden Gebäuden oder durch Inschriften. Es ist nicht zu bezweifeln, dass eine Stadt dieser Bedeutung wegen ihrer Lage am überregionalen Strassennetz Kaiserbildnisse besaß für die verschiedenen in Kapitel 5.2. angeführten Zwecke. Wegen der Fundlage oberhalb der Schicht des 7. Jahrhunderts (vgl. Kapitel 1) muss jedoch die Möglichkeit im Auge behalten werden, dass die Goldbüste zu einem unbestimmbaren Zeitpunkt an diese Stelle gelangte, sei es von einem anderen Ort aus *Plotinopolis* selbst oder von weiter her. Dies führt zur Überlegung, ob es sich nicht auch um eine *imago militaris*, eine ehemals als Sonderbildnis gebrauchte Büste, handeln könnte, eben ein Stück, das von irgendwoher stammend, irgendwo noch längere Zeit aufbewahrt worden war und schließlich nach *Plotinopolis* und dort in den Boden gelangte. Weder Größe noch Ausführung der Büste des Septimius Severus sprechen generell gegen eine solche Zuweisung.





Abb. 79 *Aureus*. Vorderseite: Drapierte Panzerbüste des Septimius Severus mit Lorbeerkranz in der Rückenansicht nach rechts. Umschrift: SEVERVS PIVS – AVG P M TR P X COS III. Rückseite: Drapierte Büste der Iulia Domna in der Vorderansicht zwischen den drapierten Panzerbüsten von Caracalla (l.) mit Lorbeerkranz nach rechts und Geta (r.) nach links. Umschrift: FELICITAS. Im Abschnitt: SAECVLI Gold; Dm. 20 mm; Gewicht 7,11 g. Münzstätte Rom. Aus Karnak, Ägypten. 202 n.Chr. | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18203776. RIC IV-1 Nr. 181 b.

6. KAISER L. SEPTIMIUS SEVERUS

Geboren am 11. April 146 in *Leptis Magna* – gestorben am 4. Februar 211 in *Eboracum* (York).

Regierte 193–211.

Die folgende kurze Beschreibung der wichtigsten Ereignisse im Leben des Kaisers Septimius Severus strebt keine Vollständigkeit an. Sie möge dem Leser die Persönlichkeit dieses ersten aus Nordafrika stammenden, römischen Kaisers näher bringen, dessen Physiognomie in der Goldbüste aus Didymoteicho wiedergegeben ist[290].

Lucius Septimius Severus wurde am 11. April 146 in *Leptis Magna* in der Provinz *Africa Proconsularis* als Sohn des P. Septimius Geta und der Fulvia Pia geboren. Seine Familie gehörte dem Ritterstand an.

In erster Ehe war Septimius Severus wohl von 176 bis zu ihrem Tod 185 mit Paccia Marciana verheiratet; wahrscheinlich blieb diese Ehe kinderlos. 185 oder 187 ehelichte Septimius Severus die Syrerin Iulia Domna aus *Emessa* (Homs) (Abb. 81), Tochter des Iulius Bassanus, der Priester des Elagabalkultes war[291]. Aus dieser Ehe entsprangen zwei Töchter und zwei Söhne, Septimius Bassianus (ab 196 M. Aurelius Antoninus, später: Caracalla, *4. April 186 in *Lugdunum*) und P. Septimius Geta (*27. Mai 189). (Abb. 79).

Von römischen Historikern wird Septimius Severus folgendermaßen beschrieben:

290 Die Autobiographie des Septimius Severus, die von Cassius Dio und anderen erwähnt wird, ist nicht erhalten (SHA Severus 3,2; Cass. Dio 75,7,3; Herodian. 2,9,4–7). Hauptquellen zu Leben und Regierung des L. Septimius Severus: Cass. Dio 74,14–77,17; Herodian. 3,15,2; SHA Severus (Aelius Spartianus). – Unsere kurze Darstellung des Lebens von Septimius Severus fußt zudem auf folgenden Arbeiten: Kienast 1996, 156–159; Birley 1988; *Der Neue Pauly*, Band 11 (2001), sp. 431–435 s.v. Septimius [II.7] Imp. Caesar L. Septimius Severus Pertinax Augustus (Thomas Franke); Baharal 1989; Daguet-Gagey 2000; Spielvogel 2006; Lichtenberger 2011; Langford 2013; Lusnia 2014.
291 Birley 1988, 68–80.





Abb. 80 Medaillon aus Silber. Septimius Severus, bekränzt, im Panzer, nach rechts. Die linke Hand ist auf den Griff des Schwertes gestützt. Umschrift: L SEPT SEVERVS PIVS AVG IMP XI PART MAX. Rückseite: Von Jupiter geführtes Viergespann nach rechts, der Blitze auf zwei Giganten schleudert. Umschrift: P M TR P XV COS III P P. Im Abschnitt: IOVI VICTORI. 207 n. Chr. Dm. 37 mm; Gewicht 33,1 g. Paris, Münzkabinett.

Cassius Dio:

«*Severus war nicht groß, jedoch eine kraftvolle Erscheinung, obwohl er zeitweise sehr schwer unter Gicht litt; dazu besaß er einen scharfen Verstand und energischen Willen. Was seine Bildung anbelangte, so überwog sein Verlangen das tatsächlich Erreichte, und daher war er mehr ein Mann des Denkens als des Wortes. Freunden gegenüber zeigte er sich nicht vergesslich, verfolgte hingegen Feinde mit aller Härte; eifrig bemühte er sich um das Erreichen seiner Ziele, während ihn das, was die Leute über ihn sagten, kalt ließ. Deshalb verschaffte er sich Geld auf jede Weise, ohne freilich dessentwillen jemanden zu töten*[292].»

Die *Historia Augusta* überliefert folgende Schilderung:

«*Severus begnügte sich mit einer so bescheidenen Garderobe, dass selbst seine Tunika nur ganz spärlichen Purpurbesatz aufwies, während er mit einem rauen Mantel die Schultern bedeckte. Im Essen äußerst mäßig, war er auf heimische Hülsenfrüchte aus; dem Wein sprach er mitunter tüchtig zu, von Fleisch wollte er häufig nichts wissen. Von stattlicher, mächtiger Gestalt, trug er einen Vollbart und hatte graues Kraushaar; sein Gesichtsausdruck war ehrfurchtgebietend; seine Stimme klang angenehm, behielt aber bis ins Alter ein gewisses Etwas von afrikanischer Tonfarbe*[293].»

Laufbahn

Die Quellen bezeugen Septimius Severus eine gute Bildung; er beherrschte sowohl Latein als auch Griechisch, sein Akzent soll aber verraten haben, dass seine Muttersprache Punisch war[294].

Septimius Severus setzte seine Ausbildung in Rom fort. Auf Betreiben eines Verwandten und mit Unterstützung von Marc Aurel wurde er in den Senat aufgenommen und konnte, ohne eine militärische Karriere absolviert zu haben, den *cursus honorum* mit den üblichen Ämtern durchlaufen. Das Amt eines Quästors hatte er von170–172 inne; einen Teil davon übte er in Sardinien aus. Es folgten zwei Jahre als Legat in seiner Heimatprovinz *Africa Proconsularis* (173/174). Darauf war Septimius Severus Kandidat für das Amt des Volkstribuns (174), *praetor designatus* (177), *praetor* (178), *iuridicus Asturiae et Callaeciae* (ca. 178–181), anschließend von 182 bis wahrscheinlich 183 Legat der *legio IV Scythica* in der Provinz *Syria*. Von 186 bis 189 amtierte Septimius Severus als Statthalter der *Gallia Lugdunensis* in *Lugdunum* (Lyon) und 189/90 als Proconsul in Sizilien. Und schließlich amtierte er von 191 bis 193 als Statthalter der Provinz *Pannonia Superior* in *Carnuntum* (Kärnten).

Der Weg zur Alleinherrschaft

Die Machtergreifung durch Septimius Severus ist vor dem Hintergrund der Machtkämpfe zu sehen, die im Vierkaiserjahr 193 der Ermordung des Pertinax, Nachfolger des Commodus, folgten. In Rom war Didius Iulianus von den Praetorianern

292 Cass. Dio 77,16,1–2.
293 SHA Sev. 19,7–9.
294 SHA Sev. 19,9.

zum Kaiser erhoben worden, von Britannien aus beanspruchte Clodius Albinus die Nachfolge, und von Antiochia aus forderte Pescennius Niger die Herrschaft für sich. Septimius Severus wurde am 9. April 193 in *Carnuntum* zum Kaiser ausgerufen mit dem Titel IMPERATOR CAESAR LUCIVS SEPTIMIVS SEVERVS PERTINAX AVGVSTVS PROCONSVL. Er war damals 47 Jahre alt. Mit der in Pannonien stationierten *legio IV Scythica* brach Septimius Severus unverzüglich nach Rom auf, wo er kurz nach der Ermordung von Didius Iulianus eintraf, dort vom Senat zuerst zum *hostis* – Staatsfeind – deklariert, schließlich aber am 1. Juni 193 als Kaiser anerkannt wurde. Sein Titel wurde wenig später mit PONTIFEX MAXIMVS und Ende 193 mit PATER PATRIAE ergänzt.





Abb. 81 Medaillon. Vorderseite: Iulia Domna, nach rechts. Umschrift: IVLIA AVGVSTA. Rückseite: Iulia Domna auf Stuhl sitzend, nach rechts; als Fruchtbarkeitsgöttin dargestellt: ein Kleinkind stillend und ein zweites kleines Kind vor ihr stehend. Umschrift: FECVNDITATI AVG. Bronze; Gewicht 70,37 g; Dm. 40 mm. | London, British Museum. Inv. 1872,0709.406. Gnecchi 1912, Bd. II, Taf. 94,7.

Die ersten Regierungsjahre des Septimius Severus waren von Auseinandersetzungen mit seinen Thronrivalen geprägt. Beordert mit einer *profectio* (Marschbefehl) des Senats und unterstützt von der *legio IV Scythica*, die ihn zum Kaiser ausgerufen hatte, richtete sich der erste Feldzug gegen Pescennius Niger in Syrien, der 194 mit dessen Tod ein Ende fand. An diesem Feldzug waren auch Abteilungen der weit entfernt am Niederrhein in Xanten stationierten *legio XXX Ulpia victrix* und der *legio X Gemina* beteiligt; Beleg dafür ist der Grabstein eines Legionärs, der nach dem Sieg über Pescennius Niger und der nachfolgenden Strafexpeditionen gegen parthische Aufständische in Ankara auf dem Rückmarsch starb[295]. Vermutlich hielt sich Septimius Severus zuvor, im Winter 193/194, längere Zeit in *Perinthos* in Thrakien am Bosporus auf. Diese Stadt nahm eine wichtige Rolle ein im Rahmen der Thronstreitigkeiten zwischen ihm und *Byzantium*, das Pescennius Niger loyal geblieben war. Von *Perinthos* aus unternahm Septimius Severus den ersten Partherkrieg (195–196). *Perinthos* erhielt nach einer zwölfjährigen Pause von Septimius Severus wohl schon 193 wieder das Recht, Münzen zu prägen (Abb. 51; 53), ab 196 auch den Titel der Neokorie, eines Ortes mit offiziellem Kaiserkult (Abb. 59)[296].

In der zweiten Hälfte des Jahres 196 kehrte der Kaiser nach Rom zurück.

Den letzten der drei Rivalen, Clodius Albinus, hatte Septimius Severus noch im Jahr 193, kurz nach seiner Designation zum Kaiser, zum CAESAR ernannt, um ihn als Mitregenten in sein Lager zu ziehen. Doch schon 195 wurde Clodius Albinus durch den Senat – auf Veranlassung des Septimius Severus – zum Staatsfeind, *hostis,* erklärt. Dies erlaubte Septimius Severus, militärisch gegen seinen letzten Konkurrenten vorzugehen. 196 wurde Clodius Albinus durch die von ihm kommandierten Truppen in Britannien zum Kaiser, AVGVSTVS, ausgerufen, unterlag Septimius Severus jedoch bereits 197 in der Schlacht von *Lugdunum* (Lyon). Somit war der letzte Gegenspieler ausgeschieden, und Septimius Severus gelangte zur Alleinherrschaft.

Der zweite Partherkrieg (197–199)

Von 197 bis 199 dauerte der zweite Partherkrieg, mit dem das Ziel verfolgt wurde, die Reichsgrenze weiter nach Osten zu verschieben. Nach dem siegreichen Abschluss dieses Feldzuges erscheint in der Titulatur des Septimius Severus der Zusatz PARTH, *Parthicus.* Nach der Rückkehr des Kaisers nach Rom wurde 199 mit dem Bau

295 Reuter 2012, 18–20 zur *legio XXX Ulpia victrix* unter den Severern; 115 mit Anm. 492, Nr. 70.
296 Schönert 1965, 9–12; 19. Lichtenberger 2011, Abb. 183. Zu diesem und den weiteren vier Besuchen in Thrakien vgl. Boteva 2013.





Abb. 82 Medaillon. Vorderseite: Iulia Domna nach links gerichtet, mit tief fallender Knotenfrisur und Diadem. Sie ist als Fortuna, Glücksgöttin, mit einem Füllhorn im linken Arm dargestellt und hält mit der rechten Hand eine Statuette der Concordia, Göttin der Eintracht. Umschrift: IVLIA AVGVSTA. Rückseite: Vesta-Tempel mit Statue der Vesta; links und rechts davon sechs Vestalinnen, die an einem Altar opfern. Umschrift: VESTA MATER. Silber, ursprünglich mit antiker Vergoldung; Gewicht 32,35 g; Dm. 37 mm. Ca. 205–211 n. Chr. | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18200788.

des nach ihm benannten Triumphbogens auf dem Forum begonnen, ein Ehrendenkmal, dessen Errichtung bereits nach dem ersten Partherkrieg beschlossen worden war. Im Jahr 202/203 war der Bogen vollendet und wurde im Rahmen der *decennalia*, der Feier zum zehnjährigen Regierungsjubiläum eingeweiht. Noch heute ist der Triumphbogen weitgehend erhalten, allerdings ohne das bekrönende Sechsergespann aus Bronze auf seiner Attika (Abb. 83)[297].
195 proklamierte Septimius Severus seine fiktive Adoption durch Marc Aurel, gab sich den Titel DIVI MARCI PII FILIVS COMMODI FRATER und nahm selbst den Beinamen PIVS an[298]. Sein Sohn Bassianus – später Caracalla genannt – erhielt den Namen M. Aurelius Antoninus. Die Selbstadoption in die Dynastie der Antoninen beruhte einerseits auf der großen Verehrung von Septimius Severus für Marc Aurel, während dessen Regierungszeit er einen bedeutenden Teil seiner Laufbahn absolviert hatte. Andererseits war diese Maßnahme ein kühles Kalkül für die Legitimierung als Regent und Nachfolger in der antoninischen Dynastie und später für die Kontinuität des Herrscheranspruchs seiner Söhne. Die neu legitimierte Verwandtschaft erlaubte Septimius nachträglich die Aneignung der *res privata*, des Privatvermögens des zum «Adoptivbruder» gewordenen Commodus.

Die Selbstadoption des Septimius Severus durch Marc Aurel drückt sich in den frühesten Bildnissen auf Münzprägungen aus *Perinthos* aus den Jahren 194/95[299] und auf Emissionen aus Rom[300] sowie im frühesten vollplastischen Porträttypus aus, die eine gewisse Angleichung an die Bildnisse von Marc Aurel oder Antoninus Pius aufweisen[301]. Dazu gehören ein stärker in die Länge gezogenes Gesicht und eine weniger tiefe Nasenwurzel. Möglicherweise handelt es sich sogar um den gleichen Typus, der für die Goldbüste als Vorlage diente (Abb. 45; 48; 49)[302]. Noch stärker ist die Angleichung der Physiognomie von Septimius Severus jedoch auf anderen östlichen Münzen von 202, dem Jahr der *decennalia*, zu sehen; nur hier wurde die für Marc Aurel so typische Augenpartie mit hochgezogener Braue übernommen[303]. Ein gutes Beispiel für die Angleichung an Marc Aurel ist die Darstellung in Rückansicht im Dreiviertelprofil (Abb. 50); dieser Bildnistyp wurde von Marc Aurel übernommen[304].

195/196 wurde Caracalla im Alter von knapp zehn Jahren zum CAESAR und schon 197 als Mitregent zum AVGVSTVS erhoben[305]; der jüngere Sohn, Geta, erhielt zum gleichen Zeitpunkt den Titel des CAESAR, 208 auch jenen des AVGVSTVS[306]. Iulia Domna kam große Bedeutung zu[307]. In Rom wurde sie Priesterin im Vesta-Kult (Abb. 82). Zusammen mit den Kindern folgte Iulia Domna ihrem Mann auf allen Stationen seiner Laufbahn, selbst bei den Kriegszügen, so etwa anlässlich der beiden Partherkriege von 195 bis 196 und von 197 bis 199, wie auch von 208 bis 211 während des Britannienfeldzuges. Der Titel MATER CASTRORVM wurde ihr deshalb bereits 195 in Anlehnung an die Rolle von Faustina II, der Frau von Marc Aurel, auf Münzen und Inschriften zuteil, gefolgt 197 vom Titel MATER AVGVSTI ET CAESARIS, der sich auf die beiden Söhne bezieht[308]. Der enge Familienzusammenhalt ist auf Kameen[309] und besonders eindrücklich auf dem sogenannten Severertondo, einem auf Holz gemalten Porträt der Kaiserfamilie aus Ägypten dargestellt, der in die Jahre von 197 bis 200 datiert werden kann (Abb. 61)[310]. Dieses bedeutende, mit Tempe-

297 Das Sechsergespann ist auf Münzen des Septimius Severus abgebildet, vgl. Spielvogel 2006, 155, Abb. 28.
298 Baharal 1989, 20–31; Fishwick 2004, Bd. 3.1., 198 zu CIL VIII 9317.
299 Schönert 1965, Nrn. 442–449; 457; 458, Taf. 25: alle vor 196 n. Chr., da der Titel Neokorie fehlt.
300 Hill 1993, Taf. 33, 1.4.6.
301 Schönert 1965, Taf. 26, B 465, 196 n. Chr.
302 McCann 1968, Taf. 5.
303 McCann 1968, Taf. 10,2; 11,1.
304 Überliefert auf Medaillons. – Baharal 1996, 26, Taf. 22, Abb. 53; 54. – Der gleiche Typus wurde auch von Lucius Verus und Commodus verwendet, Baharal 1989, Taf. 22, Abb. 55; 56.
305 Kienast 1996, 162.



Abb. 83 Der Triumphbogen des Septimius Severus auf dem Forum Romanum in Rom, vollendet um 203 n. Chr. Die *via sacra* führte durch diesen Bogen zum Kapitol, das im Hintergrund zu sehen ist. Höhe des Monumentes 20,9 m.

rafarben auf Holz gemalte Bildnis zeigt die Familie in festlicher Kleidung: Rechts Septimius Severus, links Iulia Domna, vorne links Geta (mit ausradiertem Kopf) und rechts Caracalla. Der Kaiser und seine Söhne tragen mit Edelsteinen besetzte Goldkränze sowie ein Zepter. Es handelt sich fraglos um eine offizielle Darstellung der Kaiserfamilie, deren Format ursprünglich wohl rechteckig war[311]. Es könnte sich um ein Bildnis handeln, das von einer Familie in einen Tempel in Ägypten gestiftet wurde. Dieser Brauch des Schenkens eines Kaiserbildnisses ist auf einem Papyrus aus der Zeit zwischen 213 und 217 überliefert:

«(---) *Liste der Votivgaben für das 2[.] Jahr (seiner Regierung) von Marcus Aurelius Severus Antoninus Parthicus Maximus Britannicus Maximus Germanicus Maximus Pius Augustus*[312] *wie folgt: im Tempel der Göttin Neotera ein kleines Bild unseres Herrn, des Kaisers Marcus Aurelius Severus Antoninus Felix Pius Augustus und von Iulia Domna, der Kaiserin (Augusta) und seinem vergöttlichten Vater Severus (---)*[313].»

Tafelbilder dieser Art müssen besonders in Ägypten verbreitet gewesen sein. Der Kopf von Geta ist gelöscht; Caracalla hatte nach der Ermordung seines Bruders Ende 211 dessen *damnatio memoriae* ausgesprochen. An diese Strafe, die die Erinnerung an die betreffende Person auslöschen sollte, mahnt der Severertondo ebenso augenfällig wie die vielen sichtbaren Ausradierungen von Getas Namen auf Steininschriften, so auch auf der Inschrift auf dem Triumphbogen der Severer auf dem Forum in Rom sowie auf Münzen und andern Denkmälern[314].

306 Kienast 1996, 166.

307 Da Septimius' älterer Sohn und Nachfolger Caracalla keine Nachkommen hatte, spielte die Familie von Iulia Domna nach dem Tod von Caracalla (ermordet 217) eine wichtige Rolle in der Fortführung der severischen Dynastie. Nach einer kurzen Machtergreifung durch Macrinus, den Mörder Caracallas, gelangten Elagabal (218–222) und Severus Alexander (222–235) an die Macht, Großneffen von Iulia Domna und Söhne ihrer Nichten Iulia Soaemias Bassiana und Iulia Avita Mamaea.

308 CIL XIII 1754. Musée archéologique de Lyon, Inv. AD. 1.8. – Kienast 1996, 167. Langford 2013, 22–38.

309 McCann 1968, Taf. 90.d; 91,f.g.

310 Berlin, Antikensammlung, Inv. 31329. Dm. 30,5 cm; Heilmeyer, Wolf-Dieter, 1988. *Antikenmuseum Berlin: Die ausgestellten Werke* (Berlin), 372–373; Heinen 2006, 128–133; Lichtenberger 2011, 327.

311 Rondot, Vincent, 2013. *Derniers visages des dieux d'Égypte* (Paris), 33.

312 Es handelt sich um den Titel des Caracalla seit 213 n. Chr.

313 P. Oxy. 12. 1449 = Sel. Pap. 2. 405. Übersetzt aus dem Englischen von der Verf. Rondot a.a.O. 33, mit Anm. 33.

314 Zu diesen verschiedenen Fragestellungen vgl. Price 1984, 170–206; Heinen 2006, 105–141.





Abb. 84 Medaillon. Vorderseite: Septimius Severus mit Löwenkopfskalp, nach rechts. Umschrift: L SEPTIMIVS SEVERVS PERTINAX AVG. Rückseite: bekränzter Caracalla mit Plautilla, einander gegenüber, im Jahr ihrer Hochzeit, 202 n. Chr. Umschrift: ANTONINVS AVGVSTVS PLAVTILLA AVGVSTA. Im Abschnitt: PONT TR P V COS. Bronze; Gewicht 87 g; Dm. 40 mm. | Paris, Cabinet des Médailles.

Zu den Dynastiebestrebungen des Septimius Severus gehört auch die Verheiratung seines Sohnes Caracalla. Dieser wurde im Jahr 202/203, in dem das zehnjährige Regierungsjubiläum (*decennalia*) gefeiert wurde, mit Plautilla, der Tochter von Fulvius Plautinus verheiratet (Abb. 84). Plautinus, ein langjähriger, ebenfalls aus *Leptis Magna* stammender Weggefährte des Septimius Severus, war zu dieser Zeit der einflussreiche Präfekt der Praetorianergarde. Diese Heirat kann als einer der innenpolitischen Schachzüge von Septimius Severus in den andauernden Machtkämpfen mit dem Senat gesehen werden. Keine Tochter aus dem Senatorenstand wurde erwählt, sondern es wurde die Verbindung zum neureichen Emporkömmling Plautinus vorgezogen. Dieser wurde allerdings nur drei Jahre später, im Jahr 205, von Caracalla ermordet, da er als Widersacher zu gefährlich geworden war.

Innenpolitische Maßnahmen, Bautätigkeit und sakrale Repräsentation

Unter Septimius Severus erfuhr der Senat eine gewisse Entmachtung. Dem Kaiser wurde vorgeworfen, bei der Stellenvergabe Ritter – anstelle von Senatoren – und Afrikaner zu bevorzugen. Von Tragweite besonderer Art war die Ernennung von Papinianus und Ulpianus, Juristen aus dem Ritter- und nicht aus dem Senatorenstand, die unter Septimius Severus das römische Recht grundlegend überarbeiteten; es zeigte sich, dass diese neue Fassung des Rechtes jahrhundertelange Auswirkungen haben sollte.

Betreffend die Armee und die Finanzen, erfuhr das Römische Reich wesentliche Veränderungen. Septimius Severus hob drei neue Legionen aus, die *legiones I*, *II* und *III Parthicae*, eine Notwendigkeit für die Bewältigung der militärischen Projekte. Zur Finanzierung der Partherfeldzüge führte er eine Geldentwertung durch, die es ermöglichte, den Sold der Soldaten um ein Drittel anzuheben und hohe Geldgeschenke (*donativa*) zu verteilen, wodurch viel höhere, vom Senat kritisierte Staatsausgaben resultierten. Ab 202 führte die allgemeine Verschlechterung der Geldsituation zur Trennung zwischen *patrimonium* und *res privata*[315]. Die *res privata*, der Besitz des Kaisers, auf den der Senat keinen Zugriff hatte, wurde weiterhin durch Konfiskationen vergrößert[316].

Als Bauherr renovierte Septimius Severus viele Gebäude in Rom[317]; Cassius Dio berichtet dazu:

«*Er erneuerte eine stattliche Menge der alten Gebäude in Rom und setzte seinen eigenen Namen darauf, gerade als ob er sie neu und aus eigenen Mitteln errichtet hätte*[318].»

Von den zahlreichen, vom Kaiser neu errichteten Gebäuden seien vor allem der Triumphbogen[319] auf dem Forum Romanum (Abb. 83) und das sogenannte Septizonium[320] an der Via Appia, gleich unterhalb des Palatins erwähnt (Abb. 85). Laut der Biografie in der Historia Augusta bezweckte Septimius Severus mit der Errichtung des Septizoniums vor allem Eindruck bei den Ankömmlingen zu hinterlassen, die aus seiner Heimat Afrika auf der Via Appia in Rom ankamen. In ganz besonderem

315 Herodian. 3,8,5. – Alfred v. Domaszewski, Der Truppensold der Kaiserzeit. *Neue Heidelberger Jahrbücher* 9, 1899, 230–241, In: v. Domaszewski, Alfred, 1972, 222–233.
316 Spielvogel 2006, 101, zu den Konfiskationen schon nach dem Sieg über Clodius Albinus 197.
317 Lichtenberger 2011, 282–313 und Tabelle S. 390–391.
318 Cass. Dio 77,16,3. – Lichtenberger 2011, 390–391.
319 Lusnia 2014, 75–84. Das Sechsergespann ist auf Münzen des Septimius Severus abgebildet, vgl. Spielvogel 2006, 155, Abb. 28; Lusnia 2014, Taf. 16, Abb. 29; Elkins 2015, 97, Abb. 140.
320 SHA Severus, 19,5; 24,3–5. – Lichtenberger 2011, 281, Abb. 218 –222. Lusnia 2014, 117–132.



Abb. 85 Das von Kaiser Septimius Severus 202 erbaute Septizonium in Rom an der Via Appia unterhalb des Palatins hatte eine Länge von rund 100 m und eine Höhe von etwa 30 m. Ansicht aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Radierung mit Kupferstich. Platte 21,9 × 15,3 cm. Giovanni Antonio Dosio (1533 bis nach 1609), Entwerfer; Giovanni Battista de Cavalieri (um 1525–1601), Stecher. | Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Klebeband K54.

Ausmaß ließ der Kaiser seine Heimatstadt *Leptis Magna* mit großartigen neuen Gebäuden schmücken[321].

Betrachtet man die sakrale Repräsentation des Septimius Severus, so ist die hervorragende Rolle der in *Leptis Magna* verehrten Götter Hercules, Liber Pater und Sol hervorzuheben; eine Angleichung des Kaisers ist offensichtlich nur an Sol nachzuweisen und zielte nach A. Lichtenberger «auf die Demonstration herrscherlicher Sieghaftigkeit in einem universalen Machtbereich»[322]. Betreffend den Kaiserkult unter Septimius Severus, ist auf die vermehrte Vergabe des Neokorietitels besonders in der Provinz *Asia* hinzuweisen, ein Privileg, das als Kennzeichen für kaiserliche Gunst galt; gleichzeitig band Septimius Severus diese Städte damit enger an sich (vgl. Kapitel 5.2).

Der Britannienfeldzug und der Tod von Septimius Severus

Schwer gezeichnet durch ein fortschreitendes Gichtleiden, das ihn fast gänzlich am Gehen hinderte, brach Septimius Severus 208, begleitet von der ganzen Familie, nach Britannien auf. Nach Herodian spielten bei dieser Entscheidung die andauernden Zwiste zwischen seinen Söhnen Caracalla und Geta sowie deren Hang zum luxuriösen, ausschweifenden Leben in Rom eine Rolle[323]. Den äußeren Anlass zum Feldzug gab ein Aufstand der Stämme im heutigen Schottland; eines der Ziele war die Sicherung der Nordgrenze der Provinz Britannien. Septimius Severus starb während dieser Kampagne im 65. Altersjahr am 4. Februar 211 in *Eburacum* (York)[324]. Seine Asche wurde nach Rom überführt und im Mausoleum des Hadrian beigesetzt. Noch im gleichen Jahr erfolgte die *consecratio* des Verstorbenen, die zum Titel DIVVS SEPTIMIVS SEVERVS ODER DIVVS SEVERVS PIVS führte[325].

321 Birley 1988, 150–151. Lichtenberger 2011, 137–145; Floriani Squarciapino, Maria, 1966. *Leptis Magna* (Basel); Laronde, André und Degeorge, Gérard, 2005. *Leptis Magna: la splendeur et l'oubli* (Paris); Kreikenbom, Detlev et al. (Hrsg.), 2005. *Urbanistik und städtische Kultur in Westasien und Nordafrika unter den Severern. Beiträge zur Table Ronde in Mainz am 3. und 4. Dezember 2004* (Worms).
322 Lichtenberger 2011, 384.
323 Herodian. 3,14,1–2.
324 Cass. Dio 77,15,2; Herodian. 3,15,2.
325 Herodian. 4,2,1–11.

TEIL II

GOLD- UND SILBERBÜSTEN RÖMISCHER KAISER

EINLEITUNG

In unserer Studie zur Goldbüste von Septimius Severus wird verschiedentlich die Tatsache angeführt, dass die geringe Anzahl erhaltener Kaiserbildnisse aus Edelmetall deren handwerkliche, stilistische und ikonographische Beurteilung erschwert. Um wenigstens die erhaltenen Beispiele solcher toreutischer Werke leichter vergleichen zu können, sind sie in Abb. 86 zusammengestellt und im Folgenden einzeln beschrieben, erörtert sowie bebildert[326]. Diese Tabelle enthält Informationen, die auch einer weiterreichenden Beschäftigung mit den Objekten dienen, sie versteht sich aber nicht als vollständig, was die Bibliographie und die Maßangaben betrifft. Die Kommentare zu den einzelnen Büsten sind unterschiedlich gehalten. Sie dienen teils dazu, meine eigenen neuen Erkenntnisse zu kommunizieren, teils der Information bestimmter Gesichtspunkte zum jeweiligen Stück.

Nicht aufgenommen sind das Gesichtsfragment, das möglicherweise von einem Gorgoneion aus Gold aus dem Schatzfund von Wincle, Großbritannien[327] stammt sowie das nur 4,2 cm hohe, ins späte 3. Jahrhundert n. Chr. datierte goldene Tetrarchenköpfchen aus dem 1976 verschwundenen Schatz von Monaco[328].

Weggelassen sind auch gegossene oder getriebene vergoldete oder versilberte Kaiserbüsten aus Bronze wie jene des Septimius Severus in Brescia[329] sowie die versilberte Bronzebüste des Magnentius kleinen Formats in Chalon-sur-Saône[330].

Für die Erwähnung von Gold- und Silberbüsten oder -statuen von römischen Kaisern in Inschriften und antiken Texten wird auf Kapitel 5 verwiesen. Ebenso dort wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung Kaiserbüsten zukamen, die zu einem Schatzfund gehörten, wie dies bei Nr. 10 (Gallien aus Lyon-Vaise) und Nr. 13 (Licinius II) der Fall zu sein scheint.

326 Verf. hat alle Exemplare außer den Nrn. 4 und 5 in Augenschein nehmen können. Abb. 86 ergänzt die Zusammenstellungen von Künzl 1983, 394–395 (Gold); 399–400 (Silber); Witschel 1995, 257 ff.; Baratte 1998, 87; Lahusen 1999a, 251–266; Dahm 2001, 164–165, Nrn. 63–68.

327 Johns, C., Thompson, Wagstaff, H. P., *Antiquaries Journal* 60, 1980, 56–57, Nr. 14, Abb. 5, Taf. 2.b; Künzl 1983, 395, Abb. 4. Das Fragment aus Wincle wird auf eine Kopfhöhe von 10 cm ergänzt. Künzl vermutete, dass es sich um ein Gorgoneion in der Art jener auf dem Panzer der Büsten aus Avenches und Didymoteichon gehandelt haben könnte. Die Benennung als Gorgoneion könnte zutreffend sein; aufgrund seiner errechneten Größe müsste es jedoch zu einem Panzer einer überlebensgroßen Darstellung gehört haben, was auf ein Objekt einer anderen Gruppe von Denkmälern schließen lässt. – Dahmen 2001, 26, Anm. 199.

328 Künzl 1983, 394, Taf. 81,4.5. – Man kann sich vorstellen, dass solche kleinen Köpfchen in der Spätantike auf dem Zepter von Konsuln montiert waren, vgl. die entsprechende Darstellung auf Konsulardiptychen, z. B. jenes des Felix aus Limoges, Garbsch und Overbeck 1989, 84, Abb. 27 (428 n. Chr.). Dazu auch Delbrück 1929, z. B. Taf. 2; 4; Künzl 1983, 390 mit weiteren Beispielen, Taf. 79,3 (Constantinus III).

329 Bronze, vergoldet. McCann 1968, 134, Nr, 12, Taf. 31; Lahusen und Formigli 2001, 261–263, Nr. 162, Abb. 162,1–10; Identifizierung mit Septimius Severus in Frage gestellt.

330 Braemer 1968, 341–343, Abb. 18–20 (Chalon-sur-Saône), Panzerbüste, Höhe 17,5 cm, Kopf allein 11 cm, nach 351 n. Chr. datiert; L'Orange, Hans Peter, Unger, Reingart und Wegner, Max, 1984. *Das spätantike Herrscherbild. Von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen: 384–361 n. Chr. Die Bildnisse der Frauen und des Julian*. Das Römische Herrscherbild 3.4. Berlin, 90; 139, Taf. 63; Dahmen 2001, 163, Kat. 61, Taf. 61. – Es ist unsicher, ob diese Büste gegossen oder getrieben ist; nach Stutzinger 1983a, 440, getrieben; hier aber fälschlich als Silberbüste bezeichnet. Die Form dieses Objektes lässt am ehesten auf eine Verwendung als Teil einer *imago clipeata* schließen; das Blech des Rückens läuft steil hinter dem Hals empor.

Nr.		Benennung	Datierung	Metall	Maße, Gewicht
1		**Marc Aurel** Panzerbüste, *lorica plumata* mit Gorgoneion, mit *paludamentum*. Drei Ösen im vorderen Büstenrand, zwei mit Nieten.	176–180	Gold	Höhe 33,5 cm Gewicht 1589,07 g Wanddicke 0,24-1,4 mm
2		**Septimius Severus** Panzerbüste, *lorica plumata* mit Gorgoneion, ohne *paludamentum*. Öse in der Mitte des vorderen Büstenrandes.	195–197	Gold	Höhe 28,5 cm Gewicht 980 g
3		**Kaiser** Panzerbüste Fragment der *pteriges*; weiteres Fragment (ohne Abb.)	2./3. Jh.	Gold	A: Länge 4,5 cm Blechdicke 0,96–1,05 mm, Gewicht 6,53 g B: Länge 1,07 cm Gewicht 1,95 g
4		**Licinius I** (?) mit *paludamentum*, auf der rechten Schulter mit Fibel befestigt. Vier Ösen im vorderen Büstenrand	308–324	Gold	Höhe 13,2 cm Gewicht 147,78 g
5		**Licinius II** mit *paludamentum*, auf der rechten Schulter mit Fibel befestigt. Zwei Ösen im vorderen Büstenrand	317–324	Gold	Höhe 11,5 cm Gewicht 153,6 g
6		**Spätantiker Kaiser Valentinianus I** (?) Kopf der Statue der hl. Fides	Mitte 4. Jh. ?	Gold	Höhe 16 cm Gewicht 800 g (ohne Büste) Blechdicke 0,45–0,50 mm

Abb. 86 Getriebene Gold- und Silberbüsten römischer Kaiser (in chronologischer Reihenfolge)
1–6: Goldbüsten
9: vergoldete Silberbüste
7, 8, 10–13: Silberbüsten

Fundort	**Aufbewahrungsort und Inv. Nr.**	**Bibliographie** (Auswahl)
Aventicum (Avenches)	Lausanne; Galvano-Kopie im Römermuseum Avenches Inv. 39/134	Wegner 1939, Taf. 27 (Foto nach 1. Phase der Restaurierung). | Schazmann 1940, Abb. 1–5. | Balty 1980, Taf. 17. | Jucker 1981, Abb. 1–10. | Furger/Müller et al. 1991, 92, Nr. 275, 163. | Lahusen 1999, Taf. I. Nr. 1. | Lahusen 2001, Abb. 1–3. | Riccardi 2002, Taf. 20,1. | Jorgensen, L. / Stoorgard, B., Gebauer Thomson, L., The spoils of Victory, Cat. Kopenhagen 2003,318, Abb. 8, 388 (Cat. 3.20, A. Hochuli-Gysel). | Hochuli-Gysel/Brodard 2006, Abb. 49–64. Hochuli-Gysel 2008, 82–83, 611, I.20. | Lahusen 2010, 77, Abb. 2.28. | Lapatin 2015, 82, Taf. 51, 235. | de Pury-Gysel et al. 2016, Abb. 1–16. | Kavanagh 2016, F17.
Plotinopolis (Didymoteicho, GR)	Komotini GR, Archäologisches Museum Inv. 207	Vavritsas 1968, Farbtafel, Aufnahmen vor der Restaurierung; id. 1969, Abb. 1–2. | McCann 1968, Nr. 29, Taf. 40 (Aufnahme vor der Restaurierung). | Wegner 1979, 248, Taf. 41. | Jucker 1981, Abb. 14 (Aufnahme vor der Restaurierung). | Künzl 1983, 394, Taf. 81, 2–3. | Lahusen 1999, Taf. II, Nr. 2. | Lahusen 2001, 522, Abb. 4. | Dahmen 2001, 164, Nr. 63, Taf. 63; | Riccardi 2002, Taf. 20,3. | Braemer 2004, Abb. 6–8. | Hochuli-Gysel/Brodard 2006, 96, Abb. 104. | Lahusen 2010, 78 Abb. 2,29 (seitenverkehrt) | Töpfer 2011, Taf. 144, Zw 3. | Lapatin 2015, 83, Taf. 52, 235. | Kavanagh F18.
Kastell Dambach	München, Archäologische Staatssammlung A. Inv. 1986. 2505 B. Inv. 1986.2506	Steidl 2009, 108, Abb. 150 (Frgt. A). | Selke 2014, 76f., Taf. 49, Nr. 1561 (Frgt. A).
unbekannt	Privatbesitz Genf (?)	Steidl 2001, 295, Nr. 198, Abb. S. 294.
unbekannt	Slg. Ferrel, Houston, Texas	Spier 2010, 124, Nr. 100, Abb. S. 125.
unbekannt	Abbaye de Conques, Frankreich	Taralon 1997, Abb. 9-19. | Gaborit-Chopin/Taburet-Delahaye 2001, Abb. 10–12. | Braemer 2004, Abb. 9–10. | Hochuli-Gysel/Brodard 2006, 98, Abb. 105. | Bagnoli 2011, Abb. 17 und S. 140.

Nr.		Benennung	Datierung	Metall	Maße, Gewicht
7	NO RIGHTS AVAILABLE FOR OPEN ACCESS PUBLICATION. PLEASE CONSULT THE PRINTVERSION.	**Galba** Panzerbüste, *lorica plumata* mit Gorgoneion und *paludamentum*	68 n. Chr.	Silber	Höhe 42 cm
8		**Lucius Verus** Panzerbüste, *lorica plumata* mit Gorgoneion, ohne *paludamentum*	161–169	Silber	Höhe 55,3 cm Gewicht 2850 g
9		**Caracalla (vormals Trebonianus Gallus)** Panzerbüste, *lorica plumata*, mit Gogoneion, ohne *paludamentum*.	211–217 251–253	Silber vergoldet	Höhe erh. 26,3 cm
10		**Gallienus** (?) Panzerbüste, *lorica plumata*, *paludamentum* auf der rechten Schulter mit einer Fibel geschlossen	253–260	Silber	Höhe 17 cm Gewicht 149,8 g
11	NO RIGHTS AVAILABLE FOR OPEN ACCESS PUBLICATION. PLEASE CONSULT THE PRINTVERSION.	**Tetrarchenporträt A** mit *paludamentum*, auf der rechten Schulter mit Fibel befestigt, darunter Panzer.	1. Drittel 4. Jh.	Silber	Höhe 11 cm Gewicht 60 g
12		**Tetrarchenporträt B** mit *paludamentum*, auf der rechten Schulter mit Fibel befestigt, darunter Panzer.	1. Drittel 4. Jh.	Silber	Höhe 12 cm Gewicht 50 g
13		**Licinius I** mit *paludamentum*, auf der rechten Schulter mit Fibel befestigt, darunter Panzer	308–324	Silber	Höhe 18,3 cm Blechdicke 0,2–0,3 mm Gewicht 305,48 g

Fortsetzung Abb. 86 Getriebene Gold- und Silberbüsten römischer Kaiser (in chronologischer Reihenfolge)
1–6: Goldbüsten
9: vergoldete Silberbüste
7, 8, 10–13: Silberbüsten

Fundort	**Aufbewahrungsort und Inv. Nr.**	**Bibliographie** (Auswahl)
Herculaneum	Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 110127	Jucker 1964, Abb. 45; 46. | v.Heintze 1968, Taf. 51,2. | Geominy 1995, Abb. 2 und S. 16. | Lahusen 1999, Taf. II, Nr. 3. | Hochuli-Gysel/Brodard 2006, 100, Abb. 106. | Lahusen 2010, 81 Abb. 2.30.
Marengo (Alessandria, I)	Turin, Museo di Antichità Inv. 5456	Bendinelli 1937, Taf. III–V, Abb. 5;8. | Wegner 1939, Taf. 41. | Jucker 1981, Abb. 15–16. | Lahusen 1999, Taf. III, Nr. 4. | Riccardi 2002, Taf. 20,2. | Hochuli-Gysel/Brodard 2006, 100, Abb. 107. | Sena Chiesa 2008, 3–5. | Micheletto und Pantò 2013, Abb. S. 30–33 | Lapatin 2015,105, Nr. 80.
Brigetio (Szöny, Ungarn)	Budapest, Ungarisches Nationalmusem Inv. 2.1942.1	Radnóti 1954, Taf. 12,1; 13–15. | Thomas 1956, 246–247, mit Abb. | Künzl 1983, 399, Taf. 85,2. | Dahmen 2001, 164, Nr. 64, Taf. 64. | Hochuli-Gysel/Brodard 2006, 102, Abb. 108. | Töpfer 2011, Taf. 144, Zw 6.
Lugdunum, Lyon-Vaise	Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine Inv. 93 1 104 25	Baratte 1999, 80–88, Abb. 67a–d. | Dahmen 2001, 27; 164, Nr. 65, Taf. 65.
Türkei?	Mainz, RGZM Inv. O.39760	Künzl 1983, 381–402, Taf. 64. | Garbsch und Overbeck 1989, 69–70, Nr. 7. | Dahmen 2001, 165, Nr. 66, Taf. 66. | Töpfer 2011, 423, Taf. 142, AR 13.
Türkei?	Mainz, RGZM Inv. O.39761	Künzl 1983, 381–402, Taf. 65. | Garbsch und Overbeck 1989, 69–70, Nr. 8. | Dahmen 2001, 165, Nr. 67, Taf. 67. | Töpfer 2011, 423, Taf. 142, AR 14.
Schwarzmeerküste oder ehemaliges Jugoslawien	München, Archäologische Staatssammlung, Dauerleihgabe HypoVereinsbank, Member of UniCredit. Inv. 1998,8124	Garbsch und Overbeck 1989, 58–64, S10. | Dahmen 2001, 165, Nr. 68, Taf. 68. | Guggisberg 2003, 274, Abb. 255. | Hochuli-Gysel/Brodard 2006, 102, Abb. 109.

(M. ANNIVS?) CATILIVS SEVERVS;
ab 136 M. ANNIVS VERVS; nach der Adoption durch ANTONINVS PIVS im Jahr 138 M. AELIVS AVRELIVS VERVS; ab 161 M. AVRELIVS ANTONINVS.
Geboren 21. April 121 in Rom; gestorben 17. März 180 in *Bononia* bei *Sirmium* (oder in *Vindobona*?).
Regierungszeit 161–180[331].

Römermuseum Avenches, Inv. 39/134 (Galvanokopie in der Ausstellung). 1939 in Avenches/*Aventicum* ausgegraben (Schweiz).

Gold	
Gewicht	1589,06 g
	22 Karat
Höhe	33,5 cm
Breite Büste	29,46 m
Wanddicke	0,24–1,4 mm
Datierung der Büste:	176–180

1. MARC AUREL

Die Goldbüste des Marc Aurel ist das größte erhaltene Bildnis eines römischen Kaisers aus Gold. Ihr Gewicht von 1589,06 g entspricht fast fünf römischen Pfund (1625,7 g); die fehlenden 36,64 g könnten dem Gewicht der verlorenen Fibel entsprochen haben. Das Gewicht von fünf Pfund entspricht einem mehrfach für Kaiserbüsten aus Edelmetall belegten Modul (Abb. 87–90)[332].

Die Büste wurde am 19. April 1939 in Avenches, der römerzeitlichen Stadt *Aventicum*[333], Hauptort der helvetischen Stämme, entdeckt. Sie befand sich in einer antiken Kanalisation unterhalb des Hofes des Cigognier-Heiligtums, in dem die Ausübung des Kaiserkultes vermutet wird[334]. Der Erhaltungszustand war abgesehen von einigen Rissen und einer stellenweise am Objekt anhaftenden Sinterschicht gut; ein von der Ausgrabung herrührender Pickelhieb auf der rechten Gesichtshälfte sowie der eingedrückte Hinterkopf wurden anlässlich der Restaurierung kurze Zeit nach dem Auffinden der Büste ausgeglichen.

Der Kopf ist leicht unterlebensgroß. Die Büste im Typ einer *lorica plumata* ist im Vergleich zum Kopf schmal[335]. Dieser besitzt seine größte Breite in Schläfenhöhe, wodurch die Gesichtsform sich eher einem Dreieck annähert. Die Stirn ist im Verhältnis zum gestreckten Untergesicht niedrig. Die etwas eingefallenen Wangen, die Säcke unter den Augen sowie die in Kaltarbeit ausgeführten horizontalen Falten auf der Stirn, mehrere Fältchen um die Augen und die ausgeprägte Nasolabialfalte deuten auf das fortgeschrittene Alter des Dargestellten hin. Eine Besonderheit stellen die senkrecht eingepunzten sichelförmigen Pupillen dar, die sich nach außen öffnen, wodurch der Blick ins Leere zu gehen scheint. Er trägt einen in zwei Etagen geschnittenen leicht gewellten, strähnigen Bart und einen Schnurrbart, der über die Mund-

331 Kienast 1996, 137–141.
332 Vgl. dazu Kapitel 4.
333 A. de Pury-Gysel, Avenches – *Aventicum*, Hauptstadt der Helvetier. Zum Forschungsstand 1985–2010. *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission* 93, 2012 (2015), 107–233. – Die Goldbüste wurde vielfach publiziert und erwähnt, vgl. Abb. 86, zuletzt von Kavanagh 2015, Kat. F17, dort jedoch unrichtig als Objekt aus vergoldeter Bronze bezeichnet; die Büste gehört seit 1996 auch nicht mehr zur Sammlung des Kantonalen Museums für Archäologie und Geschichte in Lausanne, sondern wieder zu jener des Römermuseums Avenches.
334 Schazmann 1940, 69–70; Hochuli-Gysel und Brodard 2006, 19–29.
335 Die Schmalheit der Büste ist eher auf ihre Verwendung als tragbares Objekt zurückzuführen als auf eine antike willentliche Einsparung an Gold, so vorgeschlagen für die Büste von Marc Aurel und andere Büsten von F. Braemer 2004, 161–163.



Abb. 87–90 Goldbüste des Marc Aurel. Gewicht 1589,07 g; Höhe 33,5 cm; Treibarbeit. 176–180. 1939 in einem Wasserkanal unterhalb des Cigognier-Heiligtums *von Aventicum* entdeckt. | Römermuseum Avenches, Inv. 39/134.



Abb. 91 Innenansicht der Goldbüste des Marc Aurel. 176–180. An vielen Stellen ist ein graubrauner Belag erhalten. | Römermuseum Avenches, Inv. 39/134.



Abb. 92 Innenseite der Goldbüste des Marc Aurel mit der Niete an der Fixierungsstelle der verlorenen Fibel (oberer Pfeil) und einer der wohl nachträglich am Rand angebrachten Nieten (unterer Pfeil). 176–180. | Römermuseum Avenches, Inv. 39/134.

winkel hinunterreicht; das Haupthaar ist entlang der Gesichtskontur gelockt und nach hinten frisiert. Die Ohren sind bis auf ihren oberen Rand unbedeckt. Das Haar am Hinterkopf ist in glatten Strähnen angeordnet, die von einem Punkt am oberen Hinterkopf ausgehen. Das gesamte Inkarnat ist mit verschiedenen feinen Punzen mattiert. In Kaltarbeit ausgeführte Konturlinien ziehen sich entlang dem Haar- und dem Bartansatz.

Marc Aurel trägt eine Panzerbüste des Typs *lorica plumata*, verziert mit einem geflügelten Gorgoneion in Brustmitte. Das *paludamentum* ist über die linke Schulter geworfen und war dort ehemals mit einer wohl kreisrunden Fibel fixiert, die verloren ging; das Befestigungsmaterial hat jedoch einen schwärzlichen Fleck hinterlassen. Die Fibel war entgegen früheren Äußerungen höchstwahrscheinlich mit einer Niete durch das Blech hindurch befestigt; die flach gegen die Büstenwand gespreizten Enden der Niete sind deutlich auf den Innenaufnahmen zu sehen (Abb. 91 und 92, oberer Pfeil)[336]. Dieses Herstellungsdetail könnte darauf hindeuten, dass der Mantel ursprünglich ohne Fibel dargestellt war; wäre diese nämlich gleichzeitig, wäre sie wohl viel eher in die Büste integriert getrieben worden, wie dies der Fall bei den jüngeren Gold- und Silberbüsten Nr. 4, 5, 10–13[337] ist. Überdies waren die Fibeln bei Panzer-*paludamentum*-Darstellungen wohl nur dargestellt, wenn das *paludamentum* geschlossen war, d. h. über den Rücken gelegt, vor der Brust durchgezogen und dann auf der rechten Schulter mittels der Fibel befestigt. Die gleiche Anordnung zeigt die Silberbüste des Galba (unten Nr. 7).

Am vorderen Rand der Büste liegen vier rundliche Ösen in unterschiedlichem Abstand zur Unterkante; in zwei von ihnen sitzen noch die Nieten, die so gestaltet waren, dass mit ihnen ein Material von ungefähr 2 bis 3 mm Dicke befestigt werden konnte (Abb. 92, 93)[338]. Was befestigt wurde, ist völlig unklar. War es ein Stück Stoff oder eher Leder? Jedenfalls konnte die Büste nicht als solche stehen; sie benötigte

336 Dieser Befund konnte nicht am Original nachgeprüft werden.
337 Für diesen wertvollen Hinweis danke ich Frau Stephanie Felten, RGZM, Mainz.
338 Schazmann 1940, Taf. 32, Abb. 23; Hochuli-Gysel und Brodard 2006, 93, Abb. 99–102.

eine Fixierung zum Beispiel in Form eines Sockels oder einer leichteren Halterung, die es erlaubte, das Objekt herumzutragen. Eine solche Halterung hätte mit einem Tuch verhüllt werden können, und es wäre damit der Eindruck entstanden, als ob unter der Büste ein Gewand hervorschaute.

Die Forschung hat sich seit 1940 verschiedentlich mit dieser Goldbüste befasst. Vier Hauptfragen kehrten regelmäßig wieder:



Abb. 93 Innenseite der Goldbüste des Marc Aurel mit einer der wohl nachträglich am Rand angebrachten Nieten. 176–180. | Römermuseum Avenches, Inv. 39/134.

1. Wer ist dargestellt?

Wie in Kap. 5.1. ausgeführt, lassen Bildnisse aus Gold ab dem 2. Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen auf Porträts von Kaisern schließen. Der Dargestellte trägt einen Bart; folglich muss es sich um ein Porträt des 2. Jahrhunderts handeln, da Hadrian (regierte 117–138) der erste römische Kaiser mit Bart war. Obwohl nach der Entdeckung zuerst vorgeschlagen wurde, es handle sich um ein Bildnis des Antoninus Pius (regierte 138–60), konnte bereits Schazmann 1940[339] zeigen, dass es sich um Marc Aurel handelt, allerdings mit gewissen Abweichungen von den bekannten Typen seiner Bildnisse. 1980 schlug Balty[340], verführt von gewissen hieratischen Zügen der Darstellung, vor, es handle sich eher um Julianus Apostata, was bereits ein Jahr später von H. Jucker widerlegt wurde[341]. Seither wurde die Identifikation Marc Aurels nicht mehr ernsthaft in Frage gestellt[342].



Abb. 94 Innenseite der Goldbüste des Marc Aurel mit einer der wohl nachträglich am Rand angebrachten Ösen. 176–180. | Römermuseum Avenches, Inv. 39/134.

Aufgrund der Gesichtszüge zwischen Mund und Stirn kann festgestellt werden, dass es sich um ein Bildnis des vierten, im Jahr 176 eingeführten offiziellen Porträttypus Marc Aurels handelt, wie er von Münzbildern überliefert ist[343]. Verschiedene Züge stimmen jedoch nicht mit anderen Bildnissen dieses Typus Marc Aurels überein. Dazu gehören in erster Linie die Proportionen des Gesichtes und die Kopfform. Die Stirn des goldenen Bildnisses ist deutlich niedriger, ebenso der Oberkopf. Dadurch entsteht eine Kopfform, die nicht länglich oval ist, sondern in der Vorderansicht eine deutlich dreieckige Form mit größter Breite in Schläfenhöhe aufweist. Eine weitere bedeutende Diskrepanz ist in der Ausarbeitung der Haartracht zu sehen. Denn abgesehen vom Lockenkranz, der das Gesicht konturiert und der weitestgehend den Darstellungen marmorner Bildnisse entspricht, besitzt die Goldbüste Marc Aurels keine antoninische Frisur, sondern eine Haaranordnung, die einem bei julisch-claudischen und flavischen Porträts begegnet.

Zwei stilistische Merkmale seien noch erwähnt. Mehrfach wurde auf die frontale Darstellung des Gesichts hingewiesen. Steht sie mit spätantiker Repräsentationskunst in Zusammenhang, bei der die Frontalität ein dominierendes Element ist, wie etwa bei den Reliefs der Kaiser auf der Basis des Obelisken in Istanbul?[344] Dies scheint mir eindeutig nicht der Fall zu sein. Die Frontalität ist zwar absichtlich (darauf kommen wir unter Punkt 2 zurück), doch wurde vom Goldschmied ein plastisches Vorbild mit leichter Rechtsdrehung des Kopfes benutzt, das frontal auf die Büste gesetzt wurde. Dies zeigt sich in den Asymmetrien der Gesichtshälften; die linke Gesichtshälfte ist etwas breiter, was sich bei einer Ansicht im Dreiviertelprofil von links

339 Die Identifizierung als Antoninus Pius wurde von Louis Bosset vorgeschlagen, dem Verantwortlichen der archäologischen Ausgrabungen in Avenches 1939.
340 Balty 1980.
341 Jucker 1981.
342 Schazmann 1940, 72–7; Wegner 1939, Taf. 27; Jucker 1980, 12–13; Riccardi 2002; Hochuli-Gysel und Brodard 2006, 71–75; Lahusen 2002; Lahusen 2010, 77, Abb. 2.28; Lapatin 2015, 82, Taf. 51; 235; de Pury-Gysel et al. 2016, Abb. 1–16.
343 BMC IV, Taf. 64,5; Bergmann 1978, 11, Abb. 6 (= BMC IV, Taf. 64,7); Hochuli-Gysel und Brodard 2006, 65, Abb. 71 (RIC III, 306, Nr. 1186); rundplastische Bildnisse, die dem 4. Typus zugeordnet sind: Wegner 1939, 44–47, Taf. 28–30; Bergmann 1978, 24–27; 40–42; Fittschen und Zanker 1994, 74–78. – Aufgrund der Bartlänge und der Details rund um die Augen glaubt Zanker 1983, 40–41 eine Typenklitterung zwischen dem 3. und 4. Typen feststellen zu können.
344 Kiilerich 1993, Abb. 9b; 12b.



Abb. 95 *Neutron imaging* der Goldbüste des Marc Aurel mit Ansicht der Innenseite. | Römermuseum Avenches, Inv. 39/134.

ausgleicht[345]. Überdies wurde das Gesicht im Vergleich zu vielen Marmorporträts spiegelverkehrt wiedergegeben; dieses Phänomen ist auch bei Marmorskulpturen zu beobachten, muss also nicht von einer speziellen Methode des Kopierens bei toreutischen Werken herrühren[346]. Die Inversion der Gesichtsseiten ist besonders gut bei der Aufnahme der Innenseite der Goldbüste ersichtlich (Abb. 95): Die für Marc Aurel typische, leicht hochgezogene rechte Braue erscheint im Negativ der Innenseite als rechte Braue, auf der Außenseite jedoch als linke; ebenso drückt sich die Spiegelverkehrtheit in der Anordnung der Stirn- und Schläfenlocken aus.

2. *Welche Funktion hatte die Goldbüste von Marc Aurel?*

Für nicht freistehende Kaiserbüsten sind besonders zwei Anwendungsbereiche in Betracht zu ziehen[347]. Einerseits dienten solche *imagines* als tragbare Kultbilder im Kaiserkult und als den Kaiser vertretende Bildnisse im juristischen Bereich, andererseits vertraten sie den Kaiser in der Armee, wo sie vom *imaginifer* auf einer Stange mitgetragen wurden[348]. Der Fundort im Cigognier-Heiligtum legt die Verwendung der Goldbüste als Kultobjekt nahe[349]. Dass sie zu einem früheren Zeitpunkt in der Armee als *imago militaris* gedient hat, kann nicht ausgeschlossen werden; der Fund von Fragmenten einer ähnlichen Panzerbüste aus Gold im Kastell Dambach (2.–3. Jahrhundert, Abb. 98) stützt die Annahme, dass wohl grundsätzlich kein Unterschied in der typologischen Darstellung zwischen den Büsten der beiden genannten Verwendungsbereiche bestand. Hingegen ist zu betonen, dass die Büste des Marc

345 Hochuli-Gysel und Brodard 2006, 59, Abb. 57.
346 Hochuli-Gysel und Brodard 2006, 40, Abb. 31 und S. 62; ibid. 57, Abb. 53–54, im Vergleich dazu die drei Marmorporträts von Marc Aurel im Louvre, Inv. 1159 (3. Typ?, vgl. Wegner 1939, Taf. 21 links); Inv. 1161 (Wegner 1939, Taf. 30); Inv. 1179 (Wegner 1939, Taf. 29 rechts).
347 Die Schmalheit der Büste im Vergleich zum Kopf deutet eher auf die Verwendung als tragbares Objekt als auf eine antike willentliche Einsparung an Gold hin, wie F. Braemer für die Büste von Marc Aurel und andere Büsten vorgeschlagen hat, Braemer 2004, 161.
348 Vgl. dazu oben, Kapitel 5.
349 Dieser Verwendungszweck wird von den meisten Autoren angenommen, Schazmann 1940, 85–86; Jucker 1981, 17; Lahusen 2001, 521; Hochuli-Gysel und Brodard 2006, 92–93; Meylan Krause, Marie-France, 2008. «Des dieux et des hommes. Cultes et rituels dans les sanctuaires d'Aventicum». In: Castella, Daniel und Meylan Krause, Marie-France (dir.), 2008. *Topographie sacré et rituels. Le cas d'Aventicum, capitale des Helvètes*. Actes du colloque international d'Avenches, 2–4 novembre 2006. Antiqua 43 (Basel), 71–72; de Pury-Gysel 2015, 157.

Aurel aus *Aventicum* keinen direkten Zusammenhang mit der Armee hatte, wie dies Riccardi vermutete[350]; in dieser Stadt waren keine Truppen stationiert. Veteranen sind auch nur vereinzelt nachzuweisen, obwohl der Status der Stadt als *colonia* dies vermuten lassen könnte; die Reichsgrenze, mit deren Verteidigung Riccardi eine militärische Präsenz in *Aventicum* in Verbindung bringen möchte, lag in einer Entfernung von mehr als 150 km.

3. Wer ließ solche Büsten anfertigen, und wo wurden sie hergestellt?

Aus Inschriften erfahren wir, dass die Auftraggeber für die im Kaiserkult oder andere offizielle Bedürfnisse benötigten portablen Kaiserbildnisse hohe städtische Würdenträger gewesen sein müssen[351].

Letztlich nicht zu beantworten ist die Frage, wo die Goldbüste angefertigt wurde. Lag das Atelier in *Aventicum*? In einer anderen Region? Könnte das Gold selbst einen Aufschluss geben? Eine Analyse der Büste von Marc Aurel hinsichtlich der Herkunft des Goldes konnte nie durchgeführt werden.

Aufgrund folgender Fakten haben sich vereinzelte Forscher für eine lokale oder zumindest regionale Fabrikation ausgesprochen: Bekannt ist, dass im Gebiet der Helvetier seit vorrömischer Zeit Gold gewaschen wurde; selbst Gewässer in der Nähe von Avenches sind goldführend[352]. Weiter wissen wir, dass ein Goldschmied und sein ebenfalls in diesem Beruf tätiger Sohn im 2. Jahrhundert in *Aventicum* wohnten, Camillius Polynices und Camillius Paulus. Die einzige Inschrift, auf der die beiden *aurifices* erwähnt sind, gibt jedoch keinerlei Angaben zur Art ihrer Erzeugnisse[353]. Es handelt sich um zwei Freigelassene der großen helvetisch-aristokratischen Familie der Camilli; ihre zweiten Namen Polynices und Paulus könnten auf eine östliche Herkunft deuten. Falls dies zuträfe, hätte es einen aus dem römischen Osten stammenden Goldschmied gegeben, der mit seinem Sohn tätig war. Wenn dies stimmt, und diese beiden *aurifices* die Goldbüste des Marc Aurel angefertigt haben, können wir aber immer noch nicht wissen, ob sie in einem lokalen Stil hergestellt war und was dies im Einzelnen bedeuten würde. Zudem hätte sich selbst ein aus dem Osten eingewanderter Handwerker an einen Regionalstil anpassen oder aber in dieser Region einer anderen Stilrichtung verpflichtet bleiben können. Bislang kamen aus *Aventicum* noch keine Indizien für diese zu postulierende Goldschmiedewerkstatt zu Tage.

Beruht die stilistische Uneinheitlichkeit der Büste also auf der Unkenntnis der darzustellenden Physiognomie, auf die Einbindung in einen Lokalstil oder gibt es noch weitere Erklärungen? Fragt man sich, welches die Kriterien für eine Beurteilung als lokales Produkt sein könnten, gerät man in Schwierigkeiten. Um einen sogenannten Regionalstil zu definieren, braucht es eine größere Anzahl von Objekten, die wenn möglich zeitgleich sind, zur gleichen Kategorie gehören, aus dem gleichen Material gefertigt sind und einem ähnlichen künstlerischen Anspruch gerecht werden. Betreffend die Goldbüste von Marc Aurel, müssten wir antoninische Kaiserporträts aus der Provinz *Germania superior*, zu der *Aventicum* gehörte, vergleichen kön-

350 Riccardi 2002, 87. – Die Funde mit militärischem Charakter und drei Grabinschriften von Soldaten sprechen nicht für die Stationierung größerer Heereseinheiten, sondern für temporäre Präsenz und spezielle Einsätze von Armeeangehörigen, vgl. Voirol, Annick, 2000. «'Etats d'arme'. Les *militaria* d'Avenches/Aventicum». *Bulletin de l'Association Pro Aventico* 42, 7–92; Schenk, Aurélie, Amoroso, Hugo, Blanc, Pierre, Frei-Stolba, Regula, 2012. «Des soldats de la *legio I Adiutrix* à *Aventicum*», *Bulletin de l'Association Pro Aventico* 54, 227–260; de Pury-Gysel 2015, 185–187.

351 Vgl. Kapitel 5.2.

352 So berichtet von Strabo, der sich auf Poseidonios stützte: Edelstein, Ludwig und Kidd, Ian Gray (Hrsg.), *Fragmenta. Posidonius* (Cambridge 1988), Bd. 2, 931, Fragment 272B, 40f (Strab. VII.2.1–2); Plin. nat. 23,66; vgl. dazu Hofmann 1991, 35–39.

353 CIL XIII 5154. – G. Walser, *Römische Inschriften der Schweiz* II (Bern 1980), Nr. 117.

nen, die selbst als regionale, d. h. provinzielle Erzeugnisse bestimmt werden können. Leider gibt es kaum solche Werke, und schon gar nicht aus Edelmetall. Das bronzene Bildnis Hadrians aus Avenches, das wohl mutwillig zerstört wurde zwecks Einschmelzens, ist eines der wenigen Bildnisse, das im erwähnten Sinn herangezogen werden könnte[354]. Paul Zanker argumentierte 1983 folgendermaßen für eine provinzielle Einstufung der goldenen Büste des Marc Aurel: Die flache, an julisch-claudischen Frisuren orientierte Wiedergabe der Haare am Hinterkopf sei mit der Schwierigkeit in Verbindung zu bringen, die der Kunsthandwerker bei der Ausführung von plastischen Löckchen gehabt habe; es sei wohl eine zeichnerische Vorlage benutzt worden[355]. Aber gerade die Frisur am Hinterkopf war jeweils von Münzbildnissen bekannt. Überdies zeigt sich in der Gesichtsmodellierung und in der Ausführung der Haare, der Augen, des Inkarnats, dass dieser Goldschmied eine beträchtliche Kunstfertigkeit besaß. Weiter spricht auch Zanker von der hieratischen, an spätantike Kunst erinnernden Frontalität des Kopfes, ohne jedoch zu erkennen, dass dieses asymmetrisch gearbeitete Gesicht im Grunde nicht für eine frontale Darstellung, sondern für ein Bildnis mit leichter Kopfdrehung nach rechts konzipiert war, und dass der oft beschriebene maskenhafte Ausdruck mit dieser «falschen» Frontalität zusammenhängt.

Ein weiteres Votum für eine regionale Herstellung der Goldbüste kam 2004 von M. Fuchs. Es handle sich um ein Objekt, das stilistisch in der Tradition der vormals in Avenches vorherrschenden keltischen Kultur stehe[356]. Wir können uns hier nicht der Auffassung anschließen, in der für Marc Aurel mit stadtrömischen Werken vielfach belegten und bei der Goldbüste in getreuer Wiederholung ausgeführten Stirnfrisur ein stilistisches Verbindungsglied zur keltischen Kultur zu sehen, mit dem das Werk in der lokalen, ursprünglich keltischen Tradition verankert würde. Ebenso wenig einleuchtend ist die Erklärung von M. Fuchs, dass die julisch-claudische Haaranordnung am Hinterkopf die übliche Frisur sei, die von der keltischen Aristokratie vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis ins 2. Jahrhundert n. Chr. getragen wurde, womit der lokale Künstler eine Kaiserdarstellung mit einheimischer aristokratischer Frisur habe schaffen wollen. Gegen diese Hypothese sei mit Nachdruck nochmals darauf hingewiesen, dass bislang kein zwingendes Argument für die lokale Herstellung dieses leicht transportierbaren Bildnisses anzuführen ist. Es fehlen aber auch Argumente für die Anfertigung der Büste an einem anderen Ort.

4. Wie ist die offensichtliche stilistische Heterogenität zu erklären?

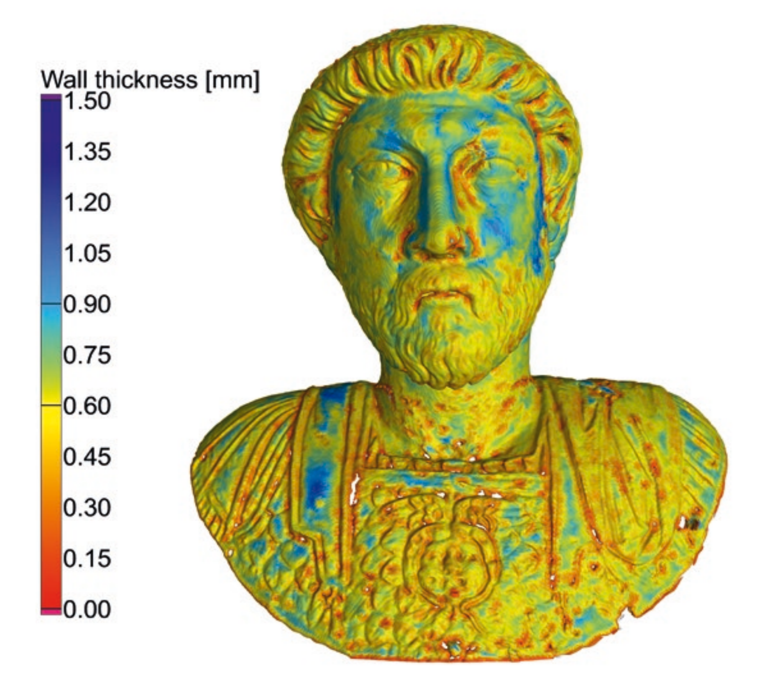
Hatte der *aurifex* keine vollständigen Vorlagen für das Porträt des Marc Aurel? Gerade, was die «falsche» Frisur des Hinterkopfs und die niedrige Stirn der Goldbüste betrifft, kann dies keine Erklärung sein, denn eben diese typologischen Stilelemente wurden von jedem Münzbild übermittelt.

Beruht die oben beschriebene stilistische Uneinheitlichkeit also auf dem Unvermögen oder Unwissen des Goldschmiedes? Auf diese Erklärung kann man leicht kommen. Und nahe läge der weitere Schluss, ausgehend vom Fundplatz der Büste,

354 Furtwängler, Andreas, 1969. «Bruchstücke von Großbronzen in Aventicum». *Bulletin de l'Association Pro Aventico* 20, 45–52.

355 Zanker 1983, 40–41. – Die Annahme von P. Zanker, es habe sich um einen raetischen Goldschmied gehandelt, kann nicht unterstützt werden; *Aventicum* liegt in der Provinz *Germania Superior* und nicht in der Provinz *Raetia*.

356 Fuchs, M., 2004 «Coiffure celtique et Marc Aurèle d'Avenches». *Archéologie Suisse* 27.3, 28–35.



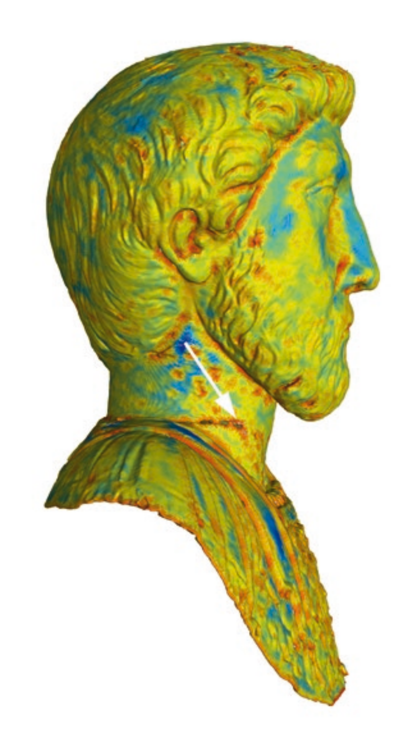


Abb. 96 *Neutron imaging* der Goldbüste des Marc Aurel. Die verschiedenen Farben geben entsprechend der Skala die Dicke des Goldbleches an. Wanddicken, die geringer als 0,27 mm sind, können auflösungsbedingt nicht ausgewertet werden und erscheinen als weiße Löcher.

Abb. 97

der ohne zu hinterfragen mit dem Entstehungsort des Objektes gleichgesetzt wird, dass es sich doch wohl um eine «provinzielle» Arbeit handelt, die weit weg von Rom entstand. Diese Interpretation ist oben unter Punkt 3 ausgeschlossen worden.

Eine weitere Möglichkeit ist zu erwägen: Handelt es sich um ein umgearbeitetes Porträt? Im Bereich der Marmorplastik konnten vielfach überarbeitete Bildnisse nachgewiesen werden[357]. Vereinzelt sind diese Transformationen auch für Bronzebildnisse belegt[358]. Oft handelt es sich um Umarbeitungen von Kaisern, für die eine *damnatio memoriae*, eine Tilgung der Erinnerung, beschlossen worden war. Muss man auch bei der Gruppe der Edelmetallporträts mit der Möglichkeit der Überarbeitung rechnen? Anstoß zu dieser Überlegung gab der Text eines Briefes von Marc Aurel und Lucius Verus nach Ephesos. Ulpius Eurycles, ein Beamter und offensichtlich Verantwortlicher im Bereich der Kultbilder, muss den Kaisern zwei Fragen gestellt haben: Wer gibt die Erlaubnis, Kaiserbüsten aus Silber anfertigen zu lassen? Und: Geht es an, bestehende, nicht mehr benutzte Kaiserbildnisse von anderen Kaisern umzugestalten? Die erste Frage wurde klar dahin beantwortet, dass der Kaiser selbst die Einwilligung für seine Bildnisse aus Silber erteilen musste. Die Regelung für Bildnisse aus Gold war bestimmt dieselbe. Auf die zweite Frage wurde eine vehemente Absage erteilt. Die Kaiserbüsten müssten unter den Namen aufbewahrt werden, unter denen sie erschaffen worden seien; selbst wenn diese Bildnisse in einem schlechten Zustand seien, müsse man ihnen Ehre erweisen und sie unter ihrem ursprüngli-

357 Massner 1991.
358 Macchiaroli 1987.

chen Namen, der wohl von Inventaren her bekannt sei, aufbewahren und somit neu ehren; keine dieser Büsten solle in ihre Porträts, d.h. von Marc Aurel und Lucius Verus, umgewandelt werden, und sie sollten auch nicht eingeschmolzen werden[359].

Aus diesem Text lassen sich verschiedene Dinge erschließen, wie die Existenz von Inventaren, die Entscheidungskompetenz der Kaiser sowie die Tatsache, dass selbst bei Edelmetallbüsten Umarbeitungen in Betracht gezogen und wahrscheinlich auch ausgeführt wurden. Deshalb liegt die Frage nahe, ob etwas Derartiges auch mit der Goldbüste Marc Aurels aus *Aventicum* geschehen konnte. War sie nicht aus einem Blatt Gold in einem Zug hergestellt worden? Existierte eventuell eine Büste des 1. Jahrhunderts, deren Gesichtspartie gegen 176–180 n. Chr. den Zügen von Marc Aurel angepasst wurde?[360] Traditionelle Röntgenbilder brachten keinen Aufschluss. Aus dieser Fragestellung heraus wurde 2006 mit der Methode des *neutron imaging* eine Tomographie durchgeführt (Abb. 96 und 97)[361]. Diese Methode erlaubte eine tiefere Einsicht in die Struktur des bearbeiteten Goldbleches; verschiedene Aspekte zur Treibtechnik konnten dadurch beobachtet werden, eindeutige Hinweise auf eine Zusammensetzung aus mehreren Teilen hingegen nicht entdeckt werden. Die stilistische Heterogenität der Goldbüste aus Avenches bleibt folglich ein Rätsel.

359 Oliver 1941, 93, an Ephesos, Nr. 11, Linien 11–15 aus dem Jahr 162–163; an Athen, 111, Linien 32 ff., aus dem Jahr 179; S. 116; vgl. Kapitel 5.2.
360 Dieses Verfahren muss existiert haben, vgl. oben Kapitel 5.
361 de Pury-Gysel et al. 2016.

2. SEPTIMIUS SEVERUS



Die Goldbüste des Septimius Severus ist in Teil 1 besprochen.

L. SEPTIMIVS SEVERVS.
Geboren am 11. April 146 in *Leptis Magna*, gestorben am 4. Februar 211 in *Eburacum* (York).
Regierungszeit 193–211[362].

Archäologisches Museum Komotini, Griechenland. Aus Didymoteicho / *Plotinopolis*, Westthrakien.
Inv. 207.
Gold, 23 Karat, getrieben.

Gewicht	980 g
Höhe	28,4 cm
Datierung der Büste	194–196/7

Siehe Teil I.

362 Kienast 1996, 156–159.

2./3. Jahrhundert

München, Archäologische Staatssammlung. Aus Kastell Dambach, Bayern.
Fragment A: Inv. 1986, 2505.
Fragment B: Inv. 1986.2506.

Gold, 23-karätig, getrieben.
Fragment A:

Gewicht	6,533 g
Länge	4,5 cm
Blechdicke	0,96–1,05 mm

Fragment B:

Gewicht	1,948 g
Länge	1,07 cm

(ohne Abb.)

3. KAISERBÜSTE

Der kleine Goldstreifen A (Abb. 98–100) kann eindeutig als Randfragment von einem der Lederlappen (*pteriges*) des Schulterschutzes eines Panzers wie jenem des Marc Aurel (Abb. 87) identifiziert werden[363]. Ein zweites, noch kleineres Goldfragment B. (ohne Abb.) weist Reste von nicht identifizierbarer Bearbeitung auf. Da die beiden Fragmente zusammen gefunden worden sind, könnten sie vom gleichen Objekt stammen. Der Goldstreifen A ist mutwillig abgeschnitten worden. In Größe und Detailarbeit entspricht er der entsprechenden Stelle an der Büste von Marc Aurel aus Avenches.

Kastell Dambach war von ca. 150 bis 260 n. Chr. belegt. Zwar wurden die zwei Goldfragmente ohne datierenden Kontext gefunden, doch bringt sie ihr Fundort auf dem zu Kastell Dambach gehörenden Gelände eindeutig in Zusammenhang mit der militärischen Belegschaft. Somit läge erstmals eine goldene Kaiserbüste aus einem militärischen Stützpunkt vor. Dieser Befund ist von großer Bedeutung für die Diskussion um die Verwendung von Goldbüsten dieser Größe. Es ist umstritten, ob Büsten dieser Größe, d. h. einer Gesamthöhe von 33 cm, und somit leicht unterlebensgroß, als *imago militaris* gedient haben könnten. Dem Format nach ist dies auf jeden Fall möglich. Dafür spricht der Vergleich mit der Größe der *imago*, die auf dem Grabstein des *imaginifer* Genialis abgebildet ist (Abb. 64) und auch jener auf dem Grabstein des Diogenes aus Chester (Abb. 67). Diese zwei Darstellungen von *imagines* müssen im Vergleich zu den übrigen Bildelementen etwa gleich groß wie die Büste von Marc Aurel gewesen sein; wir haben keinen Grund für die Annahme, dass die Kaiserbüsten auf den beiden angeführten Stelen nicht maßstäblich dargestellt sind. Die Dambacher Büste kann als Kultobjekt im Rahmen des auch von der Armee zelebrierten Kaiserkultes im Kastell Dambach oder anderswo gedient haben.

363 Steidl 2009, 108, Abb. 150 (Fragment A); Selke 2014, 76–77; 278, Nr. 1561, Taf. 49, 1561.



Abb. 98–100 Abgeschnittener Streifen vom Schulterschutz einer Panzerbüste. Aus Kastell Dambach. Fragment A. Gold; Gewicht 6,53 g; Länge 4,5 cm; Treibarbeit. 2./3. Jh. | München, Archäologische Staatssammlung, Inv. 1986, 2505.

Es ist offensichtlich, dass das Einschmelzen des Goldes der Grund für die mutwillige Zerstörung des Objektes war; B. Steidl vermutete, dass eine solche Zerstörung nur bei einem Bildnis eines Kaisers vollzogen werden konnte, über den eine *damnatio memoriae* verhängt worden war, etwa Domitian. In Frage käme für die zeitliche Belegung des Kastells Dambach auch Commodus, für den während einer kurzen Zeit (192–196) ebenfalls eine *damnatio memoriae* ausgesprochen wurde. Aber konnten Kaiserbildnisse wirklich nur mit der Befugnis, die eine *damnatio memoriae* erteilte, zerstört werden? Dagegen spricht eindeutig die Meldung von Cassius Dio, der von Didius Iulianus berichtet, dass er keine goldenen Bildnisse von sich wünschte aus Angst davor, dass diese zu schnell eingeschmolzen werden könnten[364]. Es ist fraglich, ob sich diese Befürchtung von Didius Iulianus auf seine Regierungszeit oder auf eine ferne Zukunft bezog.

Die Analyse des Goldes von Fragment A ergab eine Legierung von 98 Gew.% Gold, was ca. 23 Karat entspricht[365].

364 Dio Cass. 74,14,2a. – Pekáry 1985, 66–67 mit Anm. 4.

365 Die Goldlegierung enhält neben den 98 Gew.% Au einen geringen Anteil von Silber sowie 0,31 Gew.% Fe, 0,10 Gew.% Sn, 0,27 Gew.% Hg, 0,10 Gew.% Sb, 0,27 Gew.% Zn und 0,13 Pb. Es ist bemerkenswert, dass kein Cu nachgewiesen werden konnte. Nach Auskunft von P. Albert dürfte das Eisen von oberflächlichen Anhaftungen herrühren. Die Analysen wurden an neun Stellen des Fragmentes A von Peter Albert, Archäologische Staatssammlung München, ausgeführt. Ihm sowie Bernd Steidl sei herzlich für die Mitarbeit gedankt.

C. VALERIVS LICINIANVS LICINIVS.
Geboren ca. 265 in der Provinz *Dacia nova*, hingerichtet 325 in Thessaloniki.
Regierungszeit 308–324[366].

Fundort unbekannt. Privatbesitz[367].

Gold, getrieben.

Gewicht	147,78 g
Höhe	13,2 cm
Breite max.	12,6 cm

4. LICINIUS I (?)

Diese Goldbüste wurde laut B. Steidl, der sie in den Händen halten konnte, als aus einem Goldblech getrieben beschrieben. Das Blech ist offenbar sehr dünn, stellenweise von nur 0,1 mm Dicke. Verschiedene größere Risse befinden sich in der Augenpartie und am Hals, kleinere auch an der Büste. Der vordere Rand ist unvollständig. Ob weitere Fehlstellen z. B. auf der Rückseite bestehen, bleibt wegen der fehlenden Abbildungen offen. Das Gewicht der Büste liegt mit 147,78 g unter den 163,75 g eines halben Pfundes (*libra*); rechnet man das fehlende Metall hinzu, so kann es sich bei Nr. 4 um ein Objekt des Gewichtsmoduls[368] eines halben römischen Pfunds gehandelt haben; zu diesem Modul sind außerdem die Büsten Nr. 5 und Nr. 10 zu rechnen.

Das kleine Bildnis (Abb. 101) zeigt einen Mann mit kurzem Haar, das von der Mitte des Hinterkopfes aus sternförmig mit kleinen, regelmäßigen Punzen ausgeführt wurde. Der Bart, dessen Haare in recht voluminöse, verschieden dicke Strähnen gegliedert sind, führt von vor dem Ohr über die Wangen unter dem Kinn durch; das Kinn und die anschließenden Wangenpartien sowie der Bereich oberhalb der Oberlippe sind rasiert. Der runde Schädel ist kugelig, die Augenpartie liegt etwa in halber Kopfhöhe. Die leicht vorgewölbte Stirn weist eine querliegende schwache und relativ breite Furche auf. Die in Kaltarbeit gestrichelten Augenbrauen überwölben bogenförmig die relativ großen, ovalen Augen. Die bandförmigen Lider können als Schlupflider bezeichnet werden, d. h. mit absackender Haut zwischen Braue und Lidrand. Die kreisförmig eingezeichnete Iris verschwindet leicht unter dem Lid, lässt hingegen unten den Augapfel etwas frei; die runden Pupillen sind gleich unterhalb des Lids eingepunzt. Eine bestimmte Blickrichtung ist nicht auszumachen. Die Nase

366 Kienast 1996, 294–295.
367 Steidl 2001, 295, Nr. 198, Abb. S. 294; *Four Centuries of Roman Portraiture*. Cristal 2, Katalog Phoenix Ancient Art. Geneva-New York 2007, Nr. 15. *Imago*; Spier 2010, 124, erwähnt.
368 Gewichtsmodule: vgl. oben Kap. 4.



Abb. 101 Büste wohl des Licinius I. Regierungszeit 308–324. Gold; Gewicht 147,78 g; Höhe 13,2 cm; Treibarbeit. Fundort unbekannt. | Privatbesitz.

hat eine etwas erhöhte Wurzel und einen leicht gebogenen Rücken. Von den schmalen Nasenflügeln ziehen sich die Nasolabialfalten gegen den Mund. Das Philtrum ist ausgeprägt breit modelliert oberhalb der geschwungenen, deutlich konturierten Lippen. Das auf der Abbildung sichtbare rechte Ohr hat eine einfache Muschel mit deutlichem Läppchen und einer parallel zur Muschel verlaufenden Innenzeichnung. Das Inkarnat scheint mit einer feinen Punze mattiert zu sein.

Die dargestellte Person trägt einen Brustpanzer, von dem die Schulterriemen und eine Reihe von Schuppenlappen oberhalb der *pteriges* auf der rechten Schulter sichtbar sind (wie bei den Nrn. 11–13), die linke Schulter und die Brust sind vom drapierten *paludamentum* bedeckt, das auf der rechten Schulter mit einer Scheibenfibel befestigt ist. Es ist nicht ganz klar zu sehen, ob ein längliches, kreuz und quer schraffiertes Element und zwei weitere längliche Elemente zu einer verzierten Randborte des *paludamentum* gehören oder ob sie wie in der Erstpublikation als Pendelien, d. h. an der Fibel angehängte Schmuckelemente zu interpretieren sind[369]. Die Fibel selbst zeigt eine Verzierung, die sie kreuzförmig in vier gleich große Sektoren aufteilt, innerhalb derer sich weitere kleine Ornamente befinden.

Am vorderen Rand der Büste sind vier Ösen angebracht, die von einer ehemaligen Befestigung auf einem Support zeugen.

Leider steht nur die in Abb. 101 festgehaltene Dreiviertelansicht zur Verfügung. Eine Beurteilung des Profils und dessen Vergleich mit Münz- und Medaillenporträts kann deswegen nur vermutungsweise angestellt werden. Immerhin sind Haar- und Barttracht zusammen mit der Form der Büste und der Darstellung des Panzers sowie des Mantels so eng mit der Silberbüste des Licinius I in München (Nr. 13) und den Tetrarchenbüsten aus Silber in Mainz (Nrn. 11 und 12) vergleichbar, dass zumindest eine ähnliche Zeitstellung naheliegt. Ob es sich wirklich auch um ein Bildnis des Licinius I handelt, ist zu bezweifeln. Nicht nur, dass die Goldbüste keinen Schnurrbart aufweist, auch ihre Gesichtsproportionen unterscheiden sich zumindest von jenen der Silberbüste Nr. 13 in München; diese weist ein längeres Untergesicht auf. Allerdings ist zu beachten, dass die Silberbüste Nr. 13 etwas summarischer gestaltet ist und von künstlerisch geringerer Qualität scheint; dabei ist nicht zu vergessen, dass die Silberbüste Nr. 13 in einem arg zerdrückten Zustand nach München gelangte und erst danach in die heutige Form gebracht wurde.

Von ihrer Größe her und auf Grund der Nieten am vorderen Rand kann man wohl auf eine Verwendung von Nr. 4 als *phalera cum imagine* schließen, d. h. befestigt auf einem scheibenförmigen Element[370].

In Größe und Gewicht ist Nr. 4 der Büste Nr. 5 (Ferrell-Collection) vergleichbar, weist aber eine höhere künstlerische und handwerkliche Qualität in der Ausführung des Bildnisses und der Büste auf.

Der Fundort der Goldbüste ist unbekannt. Sie wurde 2001 in München ausgestellt.

Eine Bemerkung zur Darstellung des Brustpanzers: Offensichtlich tritt im 3. Jahrhundert folgende Änderung ein. Anstatt dass die *pteriges* unter den Schulterriemen des Brustpanzers verschwinden, wie dies bei den Büsten Nrn. 1–3 und 7–9 zu sehen ist, werden ihre oberen Ansätze von ähnlich großen, schuppenförmigen Lappen

369 Steidl 2001, 294.
370 Töpfer 2011, 45–51.

überdeckt, wie sie auch am unteren Rand des Panzers zu sehen sind. Es kann sich um drei, vier oder mehrere solcher Lappen handeln. Eines der frühesten Beispiele ist eine kleinformatige Büste des Caracalla aus *Sabratha*[371]. In verhältnismäßig kleiner, feiner Ausführung sind diese Elemente auf Medaillons, vorwiegend aus Bronze, von Florianus[372], Probus[373], Carus[374], Maximinus Daia[375], Constans I[376] und Magnentius[377] zu sehen, auf denen die Kaiser meist im rechten Profil im Panzer und oft mit *paludamentum* dargestellt sind. In prägnanterer Weise findet sich dieselbe Anordnung bei der Büste des (vermutlich) Gallienus aus Lyon-Vaise (Nr. 10), nach der Mitte des 3. Jahrhunderts, sowie später, im 4. Jahrhundert bei den Büsten Nrn. 11–13[378]. Allen Beispielen ist zudem gemeinsam, dass das *paludamentum* auf der rechten Schulter mit einer Fibel geschlossen ist.

371 Dahmen 2001, 153, Nr. 19, Taf. 19, vorgeschlagene Datierung 196–204.
372 Gnecchi 1912, II, Taf. 118,9.11 (Bronze).
373 Gnecchi 1912, II, Taf. 119,3.10 (Bronze).
374 Gnecchi 1912, II, Taf. 122,1 (Bronze).
375 Gnecchi 1912, I, Taf. 9,13 (Gold); 2, Taf. 129,5 (Bronze); hier sind die Lappen schon in gleichen Größenproportion wie auf der kleinen Goldbüste Nr. 4 dargestellt.
376 Gnecchi 1912, II, Taf. 135,9 (Bronze).
377 Gnecchi 1912, II, Taf. 138,9 (Bronze).
378 Die gleiche Darstellung des Schulterschutzes ist in stilisierter Form bei den Porphyrstatuen der Tetrarchen in Venedig und in Rom zu sehen, L'Orange und Wegner 1984, Taf. 4;5.




Abb. 102–103 Büste des Licinius II. Regierungszeit 317–324.

VALERIVS LICINIANVS LICINIVS IVNIOR.
Geboren ca. Juli/August 315,
Hinrichtung durch Constantin 326.
CAESAR 317–324[379].

Slg. Ferrell, Houston, Tx. Fundort unbekannt[380].

Gold, getrieben.
Gewicht 153,6 g
Höhe 11,5 cm

5. LICINIUS II

Dargestellt ist ein jugendlicher, bartloser Mann oder Jüngling mit runder Kopfform, leicht fliehender Stirn, einer ausgeprägt tiefen Wurzel der kurzen Nase, mit runden Wangen und einem leichten Doppelkinn. Die Augenpartie samt geschwungenen Brauen ist plastisch gearbeitet, die Lider sind leicht abstehend. Das Philtrum und die kleinen Lippen sind ebenfalls deutlich geformt. Ausgeprägt sind zudem die Nasolabialfalten. Die Darstellung des überaus kurzen Haares besteht aus zahlreichen, fast regelmäßigen Einbuchtungen, die auf die Verwendung einer einzigen Matrize beim Treiben des Goldbleches hinweisen könnten.

Es handelt sich um eine Panzerbüste mit Mantel (*paludamentum*), der oberhalb des rechten Schulterschutzes, dessen einzelne Teile unter großen Schuppen hervorkommen, mit einer rosettenförmigen Fibel befestigt ist[381]. Schwer verständlich ist die Anordnung auf der linken Schulter. Im Gegensatz zu den anderen kleinen Panzerbüsten (Nr. 4, 10, 11, 12, 13) lässt der Mantel den Schulterschutz des Panzers frei; von diesem sind drei große als Schuppen mit Mittelrippe gestaltete Lappen zu sehen. Ob die gegen innen anschließende fransenartige Borte auch zum Panzer oder doch zum Mantel gehört, ist nicht zu entscheiden.

Zwei asymmetrisch angeordnete Ösen befinden sich am vorderen Rand der Büste. Sie haben sicherlich der Befestigung gedient. Es ist allerdings unklar, in welcher Form man sich diese Büste zu ergänzen hat. Eine Möglichkeit wäre die Befestigung auf einer *phalera*, wodurch eine *phalera cum imagine* entstände. Eine entsprechende Ergänzung wird für die beiden Silberbüsten von Tetrarchen in Mainz vorgeschlagen (Nr. 11 und 12). Vielleicht muss man alle kleineren Büsten so ergänzt sehen, also auch die kleine Goldbüste des Licinius I (Nr. 4) sowie die silberne Büste des selben Kaisers in München (Nr. 13).

379 Kienast 1996, 296.
380 Spier 2010, 124, Nr. 100, Abb. S. 125.
381 Vgl. Nr. 4, Licinius I für die Überlegungen zu dieser Darstellung des Schulterschutzes.



Abb. 104 Büste des Licinius II. Regierungszeit 317–324 n. Chr. Gold; Gewicht 153,6 g; Höhe 11,5 cm; Treibarbeit. Fundort unbekannt.

Sitzstatue; Schatz der Abtei Conques, Frankreich
Statue: 9.–11. Jahrhundert

FLAVIVS VALENTINIANVS (?).
Geboren 321 in *Cibalae*, Pannonien, gestorben am 17. November 375 in *Brigetio*, Pannonien.
Regierungszeit 364–375[382].

Gesamthöhe der Statue:	85 cm
Höhe Gesicht:	16 cm

Gold, getrieben; Augen aus weißem opakem und blauem durchscheinendem Glas.

Gewicht des Kopfes	ca. 800 g
Blechdicke	ca. 0,45–0,5 mm

6. DER SPÄTANTIKE KOPF DER HL. FIDES: VALENTINIANUS I (?)

Die Statue der Hl. Fides[383] ist ein seltenes Zeugnis karolingischer Sakralkunst (Abb. 105 und 106). Auf die bewegte Geschichte und Bedeutung dieser Sitzfigur soll hier nicht im Einzelnen eingegangen werden. Unser Hauptaugenmerk liegt auf dem Kopf, der seit den 1950er-Jahren als wiederverwendetes spätrömisches Objekt identifiziert werden konnte[384].

Die Statue hat einen Kern aus Eibe, in den die Reliquie, ein Teil der Schädelkalotte der Heiligen, eingelassen ist. Die Statue besaß zwei zeitlich aufeinanderfolgende «Bekleidungen» aus Goldblech, die im Wesentlichen aus dem späten 9. und dem 10. Jahrhundert stammen[385]. Der erste Goldüberzug war ursprünglich als eigens für die Statue geschaffenes Gewand gefertigt, dessen spätere Fehlstellen – vielleicht hervorgerufen durch Beschädigungen anlässlich von Diebstahl – mit zahlreichen zum Teil sekundär verwendeten Schmuckelementen sowie mit vielen antiken Gemmen und Kameen geschmückt ist[386]. In ähnlicher Machart sind der Überzug des Throns und die Krone gefertigt. Bereits mittelalterliche Beschreibungen sprachen vom stilistischen Auseinanderklaffen des Ausdrucks der Statue und nannten diese ein Werk *ab antiquo fabricata* und später *de integro reformata*, ohne dass wir genau erfahren können, welche Teile damit gemeint waren und wie besonders der Begriff *ab antiquo* zu verstehen ist[387]. Später wurde wiederholt auf den unproportioniert großen Kopf aufmerksam gemacht, der nicht zum Körper zu passen schien[388]. Für B. Fricke handelt es sich um ein ursprünglich karolingisches Brustreliquiar aus der Zeit um 883, das um 1000 zu einer Vollfigur umgestaltet wurde[389]. Diese Aspekte werden hier nicht diskutiert.

Anlässlich ihrer Restaurierung 1954 unter der Leitung von J. Taralon wurde die Statue in ihre einzelnen Teile zerlegt. Ohne Krone erschien der Kopf in seiner ur-

382 Kienast 1996, 327–329.
383 Fides starb den Märtyrertod als Dreizehnjährige im Jahr 307 in Agen, Frankreich, unter Kaiser Maximianus.
384 J. Taralon, «Le trésor de Conques», *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* 55, 1954, 47–54.
385 Zur Datierung vgl. Fricke 2007, 48–60. Auf den Vorschlag von Fricke, dass es sich bei der ursprünglichen Statue nicht um eine Sitzfigur, sondern um eine Halbstatue gehandelt habe, wird hier nicht eingegangen.
386 Die Gemmen und Kameen sind im Rahmen einer Magisterarbeit untersucht worden: C. Ponsot, *Camées et intailles de réemploi dans le mobilier liturgique du trésor de Conques*. Mémoire de maîtrise, Université Paris-I, 1986–1987 (unveröffentlicht).
387 Taralon 1978, 11, nach Bernard d'Angers, *Liber miraculorum sanctae Fidis* I, 17 (A. Boillet, éd, Paris 1897); um 1020; id. 1997, 16 mit Anm. 40.
388 Taralon 1997, 24; Braemer 2004, 165.
389 Fricke 2007, 52–53; 60.



Abb.105 Sitzstatue der Hl. Fides (9.–11. Jahrhundert), mit wiederverwendetem Kopf des Valentinianus I (?), Regierungszeit 364–375. Fundort unbekannt. Abtei Conques (Frankreich). Höhe Gesicht 16 cm. Drittes Viertel des 4. Jhs.?



Abb. 106 Sitzstatue der Hl. Fides (9.–11. Jahrhundert), mit wiederverwendetem Kopf des Valentinianus I (?), Regierungszeit 364–375. Fundort unbekannt. Abtei Conques (Frankreich). Drittes Viertel des 4. Jhs.?

sprünglichen Form. Als erstes konnte nun die merkwürdige Haltung des Kopfes mit nach oben gerichtetem Kinn und Blick erklärt werden. Sie rührt daher, dass der Hals des hohlen Kopfes unter dem Kinn gerade, d. h. in einer im rechten Winkel zum Hals verlaufenden Linie abgeschnitten wurde, um ihn auf den Holzzylinder des Kerns aufzusetzen (Abb. 108)[390]. Eine natürliche Kopfhaltung hätte einen leicht nach vorne gebeugten Hals ergeben, wodurch die Stirn annähernd senkrecht verlaufen wäre (Abb. 109). Eine zweite wichtige Feststellung von J. Taralon war die Herstellung des Kopfes aus zwei Teilen. Der eine umfasst Hals, Gesicht und «Haarrolle», der andere die Kalotte. Die Nähte sind gut sichtbar (Abb. 111 und 112). Durch die Freilegung des Kopfes kam auch die Bearbeitung des Oberkopfes zum Vorschein: Das Haar ist in dünnen flachen Strähnen von einem Mittelscheitel seitlich und dann nach hinten gekämmt (Abb. 114); rund um den Kopf ist den Haaransatz entlang eine gedrehte, auf ihrer Unterseite und in den Zwischenräumen mit einer feinen Perlschnur akzentuierte «Haarrolle» gelegt, die die Ohren frei lässt (Abb. 108 und 109); jeweils oberhalb der Mitte der Stirn und in der Mitte des Hinterkopfes ist ein Edelstein eingefügt, der ebenfalls in einer Perlschnur gefasst ist (Abb. 107 und 112) [391]. Bei der Restaurierung kam auch die Art der Montage der Augen zum Vorschein. Das Auge besteht aus einer runden blauen, durchscheinenden Glaspastille, der Iris, die in einer Goldlamelle gefasst ist; sie liegt zwischen den weißen, opaken Teilen des Augapfels, die mit denselben 3 mm hohen Goldlamellen umfasst sind (Abb. 115). Das derart zusammengefügte Auge ist auf einem etwas größeren ovalen Goldblech befestigt und von innen durch die ausgeschnittenen Augenhöhlen, deren Größe den Glasaugen entsprechen, nach außen geschoben (Abb. 110 und 113). Diese ovalen Trägerbleche der Augen sollen laut J. Taralon mit Wachs auf der Innenseite des Kopfes angeklebt gewesen sein; ebenso berichtet er, der Hohlraum des Kopfes sei mit Wachs gefüllt gewesen[392]. Die Aussage, dass es sich beim Klebematerial um Wachs gehandelt habe, kann nicht überprüft werden[393]. Vielleicht war es auch eine Harz-Wachs-Teerverbindung, wie sie bei antiken Klebearbeiten an Bronzestatuen untersucht worden sind[394].

Dass der Kopf von einem Kaiserbildnis stammt, ist durch den Werkstoff Gold und durch das ursprüngliche Vorhandensein eines am Kopf befestigten Kranzes oder Diadems gesichert (Abb. 109).

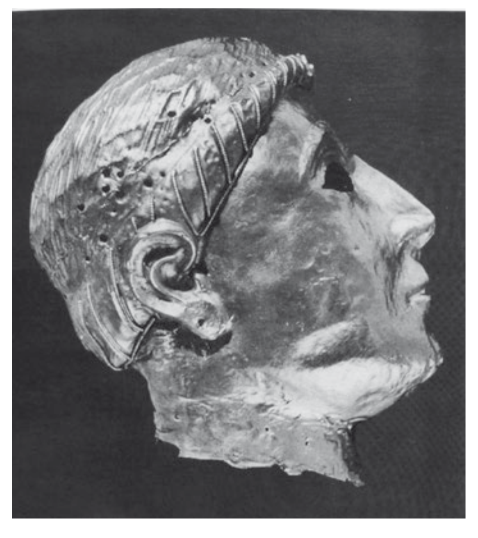
Die Argumentation für eine spätantike Datierung des Kopfes bleibt bei Taralon 1997 recht knapp. Primär ist es der Verweis auf die Ähnlichkeit der «Haarrolle» mit der Darstellung des Haars spätrömischer Kaiser wie der Söhne von Theodosius I[395]. Vermutet wurde, dass ein Kaiser mit bekränztem Haupt dargestellt wurde, denn die seitlich des Kopfes im Haar oberhalb der «Haarrolle» sichtbaren Löcher sind als Spuren der Befestigung eines Kranzes interpretiert (Abb. 111). Eine Identifikation mit einem Porträt der Söhne des Theodosius scheint eher unwahrscheinlich.

390 Taralon 1997, 18–19, Abb. 4; 8.
391 Nach Braemer 2004, 165 handelt es sich beim Filigran und der Gemme um eine nachträgliche Arbeit.
392 Taralon 1997, 26.
393 Taralon 1997, 26.
394 Lahusen und Formigli 2001, 462–464, zur Montage von einzelnen Augen.
395 Taralon 1997, 55, Anm. 68; der Autor bezieht sich auf A. N. Zadoks-Jitta. – Im Übrigen ist Taralon eine Verwechslung unterlaufen beim Besprechen der antiken Parallelen von Edelmetallbüsten: S. 26, Abb. 20, wird eine offenbar aus Gold bestehende und ins 2. Jh. datierte Büste eines Mannes abgebildet, die aus Avranches stammen soll; dieses Stück konnte ich bisher nicht identifizieren, auch sind weder Größe noch Aufbewahrungsort angegeben. Hingegen hat J. Taralon in seinem Artikel von 1978 die Goldbüste des Marc Aurel erwähnt; für beide Parallelen, Avranches und Avenches, fehlen bibliographische Hinweise. Vielleicht liegt ein Missverständnis vor. Avranches (Dept. Manche) ist dagegen gut bekannt für die Büste des amerikanischen Generals Patton, der eine wichtige Rolle bei der Landung der alliierten Truppen 1944 gespielt hat. – Insgesamt nimmt Taralon 1997 seinen Text von 1955 auf: «La nouvelle présentation du trésor de Conques», *Les Monuments historiques de la France* 1955.I, 121–141.

Abb. 107–115 Wiederverwendeter Kopf eines spätrömischen Kaisers, Valentinianus I? Regierungszeit 364–375. Abtei Conques (Frankreich).



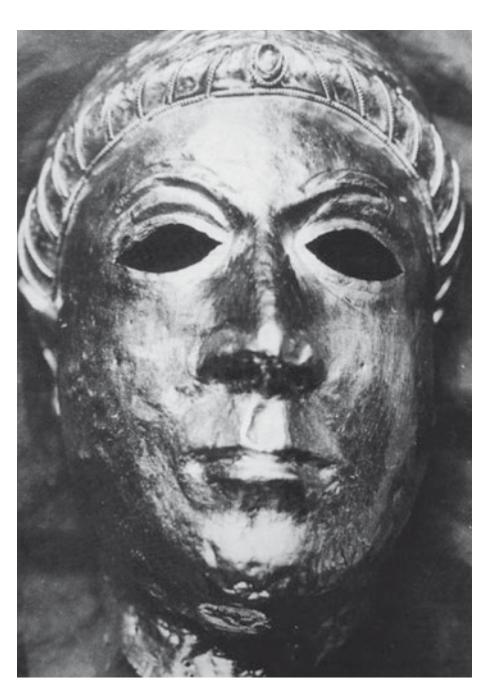
107 Gut sichtbare Modellierung von Augen und Brauen.



108 Profilansicht in der Position auf der Sitzstatue, mit deutlich nach hinten geneigtem Kopf.



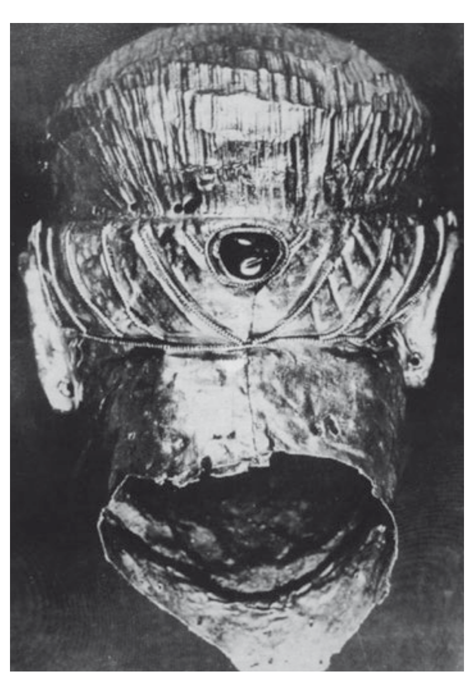
109 Profilansicht in natürlicher Kopfhaltung.



110 Aufnahme anlässlich der Restaurierung, nach der Demontage der Augen.



111 Blick auf die verlötete Naht zwischen Schädelkalotte und Gesichtsteil. Die Löcher neben der Haarrolle könnten von der Befestigung eines Diadems stammen.



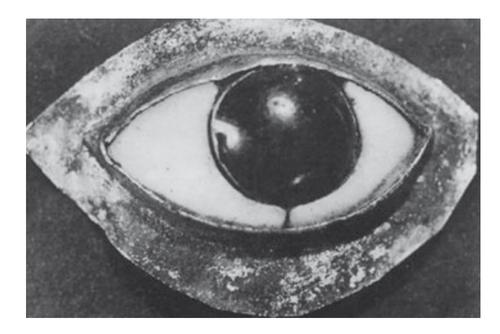
112 Rückansicht mit sichtbaren Schnitten im Hals (vertikal) und im Haar (horizontal, oberhalb des Haarkranzes). Die Gemme und der Perlstab sitzen oberhalb der vertikalen Fuge.



113 Innenansicht anlässlich der Restaurierung.



114 Der Rand der mit Nieten erneut befestigten Schädelkalotte ist gut sichtbar.



115 Demontiertes Auge. Die weißen Teile aus opakem Glas und die Iris aus blauem durchsichtigem Glas sind mittels Goldlamellen auf ein Goldblech montiert.

Bisher gibt es kaum weiterführende Analysen zur Form des ursprünglichen Bildnisses zu seiner stilistischen und ikonographischen Einordnung[396]. Was die ursprüngliche Form betrifft, möchte man gerne in Analogie zu den weiteren erhaltenen Kaiserbildnissen aus Edelmetall und aufgrund der schriftlichen Quellen an eine Büste denken; belegen lässt sich dies aber nicht.

Die Darstellung ist streng frontal. Wie bei den Büsten des Licinius I (Nr. 4; 13), des Licinius II (Nr. 5) sowie der Mainzer Tetrarchen (Nr. 11; 12) ist die Gold- und Silberschmiedearbeit recht summarisch ausgeführt. Dies betrifft die Haare des Oberkopfes, die mit parallelen glatten Furchen vom Mittelscheitel zu den Seiten wiedergegeben sind. Das Inkarnat ist ebenfalls, wie bei den genannten Silber- und Goldbüsten glatt belassen. Die Gesichtszüge üben eine hieratische Wirkung aus durch die Betonung weniger Elemente. Hervor treten die als Wülste getriebenen Augenbrauen, die emporgehoben und durch eine leicht v-förmige Bewegung ausgezeichnet sind; zusätzlich sind von außen die Haare der Brauen eingeritzt. Überdies ist oberhalb der Brauen jeweils eine zweite, parallel zur ersten geführte Braue von außen ziseliert. Betont sind die Nasenflügel, das hohe Philtrum und die Lippen des schmalen Mundes. In dieser Hinsicht, d. h. der Vereinfachung der Physiognomie, weist der Kopf der Hl. Fides vergleichbare Stilelemente mit jenen des Licinius I (Nr. 4; 13), Licinius II (Nr. 5) und der Mainzer Tetrarchen (Nr. 11; 12) auf; zusammen können sie als Gruppe betrachtet werden, die sich von den naturalistischer dargestellten Bildnissen aus Edelmetall (Nr. 1; 2; 7; 8; 9) absetzen. Ihre stilistischen Gemeinsamkeiten lassen sich als charakteristisch für das spätantike Porträt bezeichnen und geben somit eine gewisse Berechtigung, den Kopf der Hl. Fides ebenfalls als spätrömisch anzusprechen.

Detailliert ist die «Haarrolle» ausgearbeitet. Es ist allerdings aus den Beschreibungen von J. Taralon nicht klar ersichtlich, ob die feinen Perllinien entlang der Haarbündel als ursprünglich anzusehen sind oder ob sie zur Angleichung an die untere, ebenfalls als identische Perlschnur gearbeitete Einfassung der Krone nicht doch sekundär hinzugekommen sind. Hingegen erklärt F. Braemer die Perlschnüre im Haar als eindeutig sekundär[397]. Derselben Ansicht ist auch B. Fricke; sie datiert sämtliche Filigranarbeit in die Zeit um 1000[398]. Wir schließen uns nach Augenschein des Objektes der Auffassung an, dass diese feinen Perlschnüre eine sekundäre Zutat sind. Wären sie ursprünglich, würden sie auch den oberen Abschluss der Haarrolle bilden, was nicht der Fall ist. Diese obere feine Perlschnur, entlang der «Haarrolle», befindet sich am unteren Rand der Krone[399]. J. Taralon hat weiter darauf hingewiesen, dass die verschiedenen Löcher oberhalb der «Haarrolle» in der Goldkalotte des Oberkopfes der Befestigung eines kranz- oder diademartigen Elementes gedient haben könnten (Abb. 115), das zur ursprünglichen Anfertigung des Goldkopfes gehörte[400].

Wer ist dargestellt? Vor allem fünf Elemente des Goldkopfes sind bestimmend: das glatte Kinn, der schwere breite Unterkiefer, die leicht v-förmigen Augenbrauen, die «Haarrolle» und das mehrstufig dargestellte kurze Oberhaupthaar. Eine Frau kann nicht gemeint sein; bei weiblichen spätantiken Frisuren treten ähnliche «Haarrollen» zwar auf, das übrige Haar ist aber lang belassen und zopfartig auf verschiedene Art und Weise hochgesteckt. Vergleicht man den Kopf der Hl. Fides mit Bild-

396 Braemer 2004, 166–167 erwägt verschiedene Datierungen, die vom späten 3. bis ins 5. oder sogar 6. Jh. reichen.

397 Braemer 2004, 165.

398 Fricke 2007, 46; 53 und 369, Abb. 62; Fricke spricht von der Unterteilung des Haarkranzes durch die Filigrandrähte in regelmäßige Segmente; dem kann entgegengehalten werden, dass die Gliederung der Haarrolle in Büschel sicher ursprünglich ist und die Filigrandrähte in den bestehenden Dellen zwischen den Haarsträhnen sitzen. Insgesamt sind die Bemerkungen zu den materiellen Aspekten, zur Interpretation und zur Datierung des spätantiken Kopfes der Hl. Fides und allgemein zu den römerzeitlichen Edelmetallporträts unvollständig und ungenau (S. 166).

399 Taralon 1997, 59, Abb. 1.

400 Taralon 1997, Abb. 15; 17; 33.



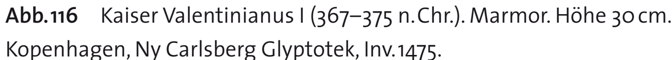


Abb. 116 Kaiser Valentinianus I (367–375 n. Chr.). Marmor. Höhe 30 cm. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1475.



Abb. 117

nissen spätrömischer Kaiser, entspricht die «Haarrolle» dem Haar, das unterhalb des Diadems hervortritt und das Gesicht wie eine dichte, oft in Büschel geordnete Franse umrahmt. Bereits Konstantin der Große (regierte 307–337)[401] ist bartlos und mit dieser Haaranordnung dargestellt, ebenso mit dem mehrstufigen Oberhaupthaar, allerdings kann sein Haar auch tief in den Nacken hinunterreichen[402]. Nach Konstantin dem Großen treten die erwähnten Stilelemente bei mehreren Kaisern in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts auf, so bei Valentinianus I (regierte 364–375), bei Valens (regierte 364–378), bei Valentinianus II (regierte 375–392) und bei Gratian (regierte 367–383).

Der Kopf der heiligen Fides ist besonders mit Porträts von Valentinianus I oder seinem Bruder Valens vergleichbar, sowohl was bestimmte Münz- und Medaillenbilder (Abb. 118–121)[403] als auch Marmorbildnisse dieser Kaiser in Rom, Kopenhagen (Abb. 116 und 117) und Florenz betrifft[404]. Sie weisen alle fünf genannten Stilelemente auf. Charakteristisch für das wenige, das an Individuellem in den Porträts von Valentinianus I hervortritt, sind die schwere Form des Untergesichts sowie die Form der Brauen. Zudem ist das Haar, das den Kopf umrahmt, vergleichbar mit der «Haarrolle» der Hl. Fides in Büscheln angeordnet. Eine weitere Ähnlichkeit ist im nicht allzu weit im Nacken hinunter reichenden Haar zu sehen, im Gegensatz zu den Bildnissen des Valentinianus II und des Gratian[405]. Mit ähnlichen Gesichts-

401 Theodosius: Gnecchi 1912, I, Taf. 19,12; Honorius: Gnecchi 1912, I, Taf. 19,11; 20,1 (Goldmedaillons).

402 Gnecchi 1912, I, Taf. 7,4.6.7.17 (Goldmedaillons); D. Talbot Rice und M. Hirmer, Kunst aus Byzanz, München 1959, Taf. 1 (*solidus* aus Nikomedia); Taf. 3 (Bronzekopf aus Nis, in Belgrad); Taf. 4 (Marmorporträt in Istanbul).

403 Vgl. auch Gnecchi 1912, I, Taf. 14,9.10 (Goldmedaillon); Taf. 34,15 (Silbermedaillon). RIC IX, 18, 23(b), Taf, II,4 (Silber).

404 Kopenhagen: Johansen 1995, 178, Nr. 78, Inv. 1475 (Valentinianus I). – Rom: v. Sydow, Wilhelm, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.* (Bonn 1967), Taf. 2 (Valentinianus I oder Valens); Stutzinger 1983b, 441–442; Florenz: Fittschen und Zanker 1994, 158–159, Nr. 126, Taf. 157; Beilage 95,a.c–d; 95,b (Kopenhagen). – Valentinianus I hielt sich 367 in Amiens auf. Diese Tatsache soll hier aber nicht als Argument für die ikonographische Deutung genommen werden.

405 Gnecchi 1912, I, Taf. 19,1–5, Gratian; Taf. 19, 6–8, Valentinian II (Goldmedaillons).




Abb.118 Medaillon. Kaiser Valentinianus I. (364–375). Vorderseite: Drapierte Panzerbüste des Kaisers mit Diadem in der Brustansicht nach rechts. Umschrift: D N VALENTINI-ANVS P F AVG. Rückseite: Thronende Constantinopolis nach links, im linken Arm das Langzepter, in der rechten Hand ein Globus, darauf eine ihr zugewandte Victoria mit Kranz. Zu Füßen der Constantinopolis ein Schiffsvorderteil (*prora*), links im Bildfeld: Christogramm. Umschrift: GLORIA RO-MANORVM. Im Abschnitt: ANTOB. Gold; 4 $^{1}/_{2}$ *solidi*; Gewicht 19,26 g; Dm. 34 mm. Münzstätte Antiochia. Fundort Temesvar, Rumänien. H. Dressel, Die römischen Medaillone des Münzkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin (1973), 397f., Nr. 262, Taf. 29 (dieses Stück); RIC IX Nr. 13 (dieses Stück). | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18200863.




Abb.119 Goldmünze. Kaiser Valentinianus I. (364–375). Vorderseite: Drapierte Panzerbüste des Kaisers mit Diadem in der Brustansicht nach rechts. Umschrift: D N VALENTINI-ANVS P F AVG. Rückseite: Roma (links) und Constantinopolis (rechts) nebeneinander thronend, Roma mit Speer im linken Arm und Globus mit Victoria auf der Rechten; Constantinopolis nach links mit Mauerkrone, Füllhorn im linken Arm, auf der Rechten Globus mit Victoria, unten Schiffsvorderteil (*prora*). Umschrift: GLORIA – RO-MANORVM. Im Abschnitt: TROBS. Gold; 2 *solidi*; Gewicht 8,91 g; Dm. 28 mm. Münzstätte Trier, 367–375. H. Dressel, Die römischen Medaillone des Münzkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin (1973) 398f., Nr. 263, Taf. 29 (dieses Stück); RIC IX Nr. 11 a (meint wohl dieses Stück). | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18200865.




Abb.120 Solius. Kaiser Valentinianus I. (364–375). Vorderseite: Der Kaiser im Konsulargewand mit Diadem in Brustansicht nach links, mit einem Zepter in der linken und einem Tuch (*mappa*) in der rechten Hand. Umschrift: D N VALENTINI-ANVS P F AVG. Rückseite: Der Kaiser in Rüstung, in der linken Hand eine Victoria und in der rechten Hand ein Feldzeichen (*labarum*) mit Christogramm, tritt einen links am Boden knienden Barbaren mit zurückgewandtem Kopf. Links und rechts im Bildfeld ein Stern. Umschrift: SALVS – REIP. Im Abschnitt: SMTES. Münzstätte Thessaloniki, 364–367. Gold; Gewicht 4,45 g; Dm. 22 mm. RIC IX Nr. 3 (364–367); G. Depeyrot, Les Monnaies d'or de Constantin II à Zénon (1996), 221, Thessaloniki Nr. 31/1 (365 n. Chr.). | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18201323.




Abb.121 Goldmünze. Kaiser Valentinianus I. (367–375). Vorderseite: Drapierte Panzerbüste mit Diadem in der Brustansicht nach rechts. Umschrift: D N VALENTINI-ANVS P F AVG. Rückseite: Victoria sitzt nach rechts auf Waffenhaufen und schreibt auf einen, auf eine schmale Säule gestützten Rundschild die vierzeilige Aufschrift VOT / V / MVL / X. Links im Bildfeld: O; rechts im Bildfeld: B. Umschrift: VICTORIA AVGVSTORVM. Im Abschnitt: CONS Stern [OB = *obryzium*, Hinweis auf die Feinheit des geläuterten Goldes]. Gold; *Solidus*, Gewicht 4,46 g; Dm. 22 mm Münzstätte *Constantinopolis*, 368. RIC IX Nr. 26 a (367–375); G. Depeyrot, Les Monnaies d'or de Constantin II à Zénon (1996), 237, Constantinopolis Nr. 27/1 (368 n. Chr.). | Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objektnummer 18201329.

zügen wird Valens dargestellt[406]. Obwohl z.B. die Darstellung des Haars auch auf Bildnissen des Theodosius (regierte 379–395) und des Honorius (regierte 395–423) ganz ähnlich ist wie beim Kopf der Hl. Fides, steht dieser vor dem als klassizistisch beschriebenen Stil, der ab Ende des 4. Jahrhunderts herrschte[407].

Die angeführten Vergleiche dienen unserem Versuch, das Werk erstmals ikonographisch einzuordnen. Es kann nicht genug betont werden, dass das Werkmaterial einen großen Einfluss auf die Gestaltung eines Bildnisses besitzt. Eigentlich müssten Vergleiche zu weiteren Bildnissen aus Gold angestellt werden, die aber leider nicht – oder nicht mehr – existieren. So konnten für den Kopf der Hl. Fides nur stilistische Vergleiche zu Darstellungen aus anderen Materialien oder anderen Gruppen von Denkmälern angestellt werden. Dadurch ist die Tragfähigkeit der Argumentation natürlich eingeschränkt.

Bei der Annahme, dass es sich beim Kopf der Hl. Fides ursprünglich um ein spätantikes Kaiserporträt gehandelt habe, muss man sich gleich auch die Frage stellen, wozu dieses Porträt denn gedient haben könnte. War es eine *imago* in der gleichen Art, wie für die goldenen Bildnisse des Marc Aurel und des Septimius Severus vorgeschlagen wurde? Und wenn diese Frage zu bejahen wäre: Handelte es sich um ein portables Bildnis, das in der Armee, im Gerichtswesen oder im Kaiserkult präsent war? Von der Präsenz von *imagines* in der Armee spricht Vegetius am Ende des 4. Jahrhunderts[408]. Es ist folglich auch nicht auszuschließen, dass der Kopf der Hl. Fides zu einem militärischen Bildnis gehört hat. Er kann aber ebenso gut als Bildnis des Kaisers im zivilen Bereich gedient haben. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass es sich um ein Geschenk des Kaisers an eine Einzelperson handelte[409].

Als weitere Anregung zur Erforschung des goldenen Kopfs der Hl. Fides sollen noch einige Gedanken betreffend ihre Augen angeschlossen werden. Im Raum steht die Frage, ob die auf ovale Goldbleche montierten Glas- oder Emailaugen zum ursprünglichen Kopf gehört haben oder ob sie bei der Schaffung der Heiligenstatue im 9. Jahrhundert oder womöglich erst im 10. Jahrhundert eingesetzt worden sind. J. Taralon sprach sich mit einer vagen Erklärung für eine Zugehörigkeit zum ursprünglich antiken Kopf aus; es schien ihm, als wäre dieselbe Methode in der Antike so üblich gewesen; überdies konnte er sich technisch nicht vorstellen, wie die Augen nachträglich hätten montiert werden können[410]. Fricke ihrerseits betrachtete die Augen als Änderung des antiken Kopfes im Rahmen der Montage des Kopfes im 9. Jahrhundert auf ein Büstenreliquiar; die Autorin argumentiert ohne technologische Hinweise oder kunsthistorische Indizien, sondern auf Basis ihrer Analyse von Bedeutung und Wirkung des Blickes von mittelalterlichen Werken[411]. Der intensive Blick der Hl. Fides, der ihrer Meinung nach auf der sehr großen Pupille, der äußerst kleinen Iris und der Größe der Augen beruht, wird hinsichtlich des Verhältnisses von (gläubigem) Betrachter und stellvertretender materialisierter Ausformung der Heiligen interpretiert. Dabei zieht Fricke in keiner Weise in Betracht, in welchem Verhältnis die Augen zum älteren Kopf stehen und zu dessen überproportionaler Größe in Bezug auf den übrigen Körper.

Gegen eine Interpretation der Augen als zum ursprünglichen Goldwerk gehörig ist anzuführen, dass die für den Kopf in Conques beschriebene Montage zumindest

406 Gnecchi 1912, I, Taf. 15,1 (Goldmedaillon). Das größte Goldmedaillon von Valens wiegt bei 97 mm Durchmesser 412,72 g, Gnecchi 1912, I, Taf. 17,1; RIC IX, 16, 17(b); 13, Nr. 1 (c), Taf, I,6.

407 Theodosius: Gnecchi 1912, I, Taf. 19,12; Honorius: Gnecchi 1912, I, Taf. 19,11; 20,1 (Goldmedaillons); 35,15 (Silbermedaillons). – Kiilerich 1993, 192–194.

408 Veg. mil. II 6,2.6; 7,3.

409 Zu den Kaisergeschenken (*donativa*) unter Valentinian I und andern Kaisern des 4. Jhs. vgl. Beyeler 2011, 144–146; 150–152; 338; 365.

410 Taralon 1997, 15–28.

411 Fricke 2007, 171–174. – Dieselbe Meinung vertritt Barbara Drake Boehme im Vergleich mit dem Blick anderer mittelalterlicher Metallreliquiare mit Glas- oder Emailaugen, In: Bagnoli 2011, Nr. 105 (Saint Baudime), S. 191–193.

bei der antiken Bronzeskulptur, von der zahlreiche eingesetzte Augen untersucht werden konnten, nicht nachzuweisen ist[412]. Freilich ist einzuräumen, dass die für Goldplastik angewendeten Techniken mangels Beispielen nicht wirklich erforschbar sind. Außer dem Kopf der Hl. Fides besitzt keine antike Kaiserbüste aus Edelmetall Glasaugen. Die Augen sind stets als Relief am Stück gearbeitet.

Ein Argument für die Herstellung in der Antike war für J. Taralon die Vermutung, dass der Kopf in zwei Teilen gearbeitet worden sei, damit die Augen eingesetzt werden konnten. Es scheint mir jedoch, dass die Situation umgekehrt gewesen sein muss. Der antike Kopf war getrieben wie alle anderen in Abb. 86 aufgeführten Beispiele. Damit man die Augen einsetzen konnte, wurde die Kalotte abgetrennt und nach der Montage der Augen von der Rückseite her wieder angesetzt, in recht grober, gut sichtbarer Weise zuerst mit Nieten und zusätzlich mit einer Verlötung (Abb. 111). Diese Machart ist zumindest bisher an keinem römischen Objekt zu beobachten. Die Argumentation, dass der Verlauf der in Kaltarbeit ausgeführten Haare des Oberkopfs über die Naht der Kalotte hinweg zu verfolgen ist, spricht meiner Einsicht nach eher dafür, dass der Oberkopf nach der Montage der Augen wieder exakt eingesetzt wurde, als dass die Haarfurchen nach dem Zusammensetzen des Kopfes über die Naht hinweg realisiert worden wären. Speziell ist auch die separate Fassung sowohl der gläsernen Iris als auch der weißen Teile des Augapfels mit Lamellen[413]. Dieses Vorgehen erinnert an Cloisonné-Technik. Selbstverständlich müssten die Fragen zu Material und Herstellungstechnik genauer abgeklärt werden.

Für eine mittelalterliche Intervention der eingesetzten Augen der Hl. Fides spricht das Beispiel des 72 cm hohen Reliquiars des Hl. Baudime aus der Mitte des 12. Jahrhunderts in St. Nectaire (Frankreich), dessen Aussenmantel aus getriebener, vergoldeter Bronze besteht[414]. Seine Augen aus Glas oder Email sind auf separate Metallplättchen befestigt und dann in die in ganz ähnlicher Weise ausgeschnittenen Augenöffnungen montiert[415].

Zusammenfassend, könnte die Intervention am antiken Goldobjekt, das zum Kopf der Hl. Fides umgearbeitet wurde, folgendermaßen abgelaufen sein:

- Der untere Teil des Objektes, d. h. ein Brust- bzw. Büstenteil wurde am Hals horizontal abgeschnitten.
- Aus diesem abgeschnittenen Gold wurden die beiden ovalen Trägerplättchen der Augen ausgeschnitten. Das restliche Goldblech hat womöglich auch seine Verwendung an der Statue gefunden.
- Die beiden Augenöffnungen wurden im Gesichtsteil ausgeschnitten.
- Die jeweils drei Einzelteile der Augen aus Glas wurden in Goldlamellen gefasst, deren Material ebenfalls vom abgeschnittenen Teil oder von den ursprünglichen, herausgeschnittenen Augen stammen konnte, und auf die Plättchen montiert.
- Der Oberkopf wurde als Kalotte abgeschnitten, der Hals hinten in seiner Mitte längs aufgeschnitten; dies erlaubte den Zugriff ins Innere der Gesichtspartie.
- Die Ohrläppchen bekamen Öffnungen für das Einsetzen der Ohrringe.

412 Lahusen und Formigli 2001, 462–470.
413 Nach Augenschein am Original besteht die Iris mit Sicherheit aus blauem, durchscheinendem Glas. Wahrscheinlich sind auch die weißen, opaken Augenteile aus Glas.
414 Taralon 1997, 52, Abb. 41. Mitte 12. Jh. – Bagnoli 2011, Nr. 105, 191–193, datiert zwischen 1146 und 1178; Abb. S. 192 und 236
415 Taralon 1978, Abb. 35–38. Abb. 38 illustriert die Fütterung des Kopfes. Leider wird nicht angegeben, aus welchem Material diese Fütterung besteht. Wie beim Kopf der Hl. Fides sind auch hier diese ovalen Trägerplättchen der Augen größer als die ausgeschnittenen Augen, die selbst eine kugeligere Form haben als jene der Hl. Fides. Für die Augenform, die Augengröße und den intensiven Blick dieses Reliquiars sind die Sitzstatue in Essen (Taralon 1997, Abb. 22b) und eben auch die Hl. Fides als Vergleiche anzuführen, was für eine mittelalterliche und nicht antike Arbeit der Letzteren spricht.

- Die zwei vorbereiteten Augen wurden von innen eingesetzt und befestigt.
- Die Kalotte wurde wieder aufgesetzt, die Naht wie auch jene in der hinteren Halsmitte vernietet und verlötet.
- Offenbar wurde der Kopf abschließend mit einem Füllmaterial ausgestopft.

Die Frage, wie ein antikes Kaiserbildnis aus Gold, das zum Kopf der Hl. Fides wurde, nach Conques gelangte, ist nicht zu beantworten[416].

416 Zu den verschiedenen dazu geäußerten Vermutungen vgl. Taralon 1997, 55, Anm. 68; vgl. dazu Fehrenbach, Frank, 1996. Die goldene Madonna im Essener Münster (Essen), Abb. S. 14. Datierung kurz vor 1000. – Abb. S. 37: An dieser 74 cm hohen Sitzskulptur kann eine ähnliche Vernietungsmethode der Goldbleche beobachtet werden, wie sie oben für die wieder angesetzte Kopfkalotte beschrieben ist.

SERVIVS SVLPICIVS GALBA.
Geboren am 24. Dezember 3 v. Chr., ermordet am 15. Januar 69. Regierungszeit 8. Juni 68 bis 15. Januar 69[417].

Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Inv. 110127. 1874 in *Herculaneum* ausgegraben.

Silber, getrieben, schwarz angelaufen. Höhe 42 cm; lebensgroß.

7. GALBA

Die 17 Fragmente der Silberbüste von Kaiser Galba wurden am 11. September 1874 bei den Ausgrabungen von *Herculaneum* auf einer Straße der antiken Stadt gefunden. Abb. 122 zeigt die Büste nach ihrer erneuten Restaurierung im Jahr 1994[418]. Große Teile fehlen, wie der Hinterkopf, Teile der linken Gesichtshälfte und der Panzerbüste, ebenso deren vorderer Rand unterhalb des Gorgoneions. Der originale Rand der Büste ist an der Rückseite der rechten Schulter und an der Vorderseite der linken Schulter (*pteriges*) erhalten.

Dank der Restaurierung im Jahr 1994 konnte die schon früher ausgesprochene Identifizierung des Porträts als jenes von Kaiser Galba[419] mit noch größerer Wahrscheinlichkeit bestätigt werden. Weiterhin konnte aufgrund dieser Restaurierung belegt werden, dass die Büste aus Silber und nicht, wie in der älteren Literatur oft angegeben, aus versilberter Bronze besteht. Für die ikonographische Interpretation ist eine weitere Erschwernis, dass die arg zerdrückte Büste weder bei der ersten noch bei der zweiten Restaurierung einigermaßen in ihre ursprüngliche Form zurückversetzt werden konnte. Deshalb sind die Proportionen des Gesichtes und selbst die in allen Publikationen beschriebene Profillinie mit äußerster Vorsicht zu interpretieren.

Kaiser Servius Sulpicius Galba wurde im Vierkaiserjahr 68 n. Chr. im Alter von 72 Jahren Kaiser und regierte nur sieben Monate von Juni 68 bis zu seiner Ermordung am 15. Januar 69. Nach seiner Ermordung wurde eine *damnatio memoriae* über ihn verhängt, was zur Tilgung der sichtbaren Erinnerung und folglich zur Zerstörung seiner Bildnisse im ganzen Reich führen sollte. Diese Maßnahme wurde allerdings schon von Vespasian im folgenden Jahr wieder aufgehoben.

Die Silberbüste ist eines von nur drei sicheren rundplastischen Porträts des Galba; die Identifizierung erfolgte hauptsächlich aufgrund der Münzporträts[420].

417 Kienast 1996, 102–103.
418 Geominy und Franchi 1995, 17–20. Eine erste Restaurierung erfolgte nach der Auffindung im 19. Jh., ohne Reinigung der Fragmente und mit zum Teil falscher Positionierung der Fragmente, die zweite im Rahmen der Ausstellung «Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel» (Kunsthalle Bonn, 16.2. bis 5.6.1995). – Alle übrigen Fotos wurden von Verf. 2016 aufgenommen.
419 Bernoulli II.2, 3, Taf. 1. – Jucker 1961/62; 296–299. – v. Heintze 1968.
420 Sueton, Galba, 21–23; Geominy und Franchi 1995, 6–10; Jucker 1964, bes. 296–299; v. Heintze 1968.

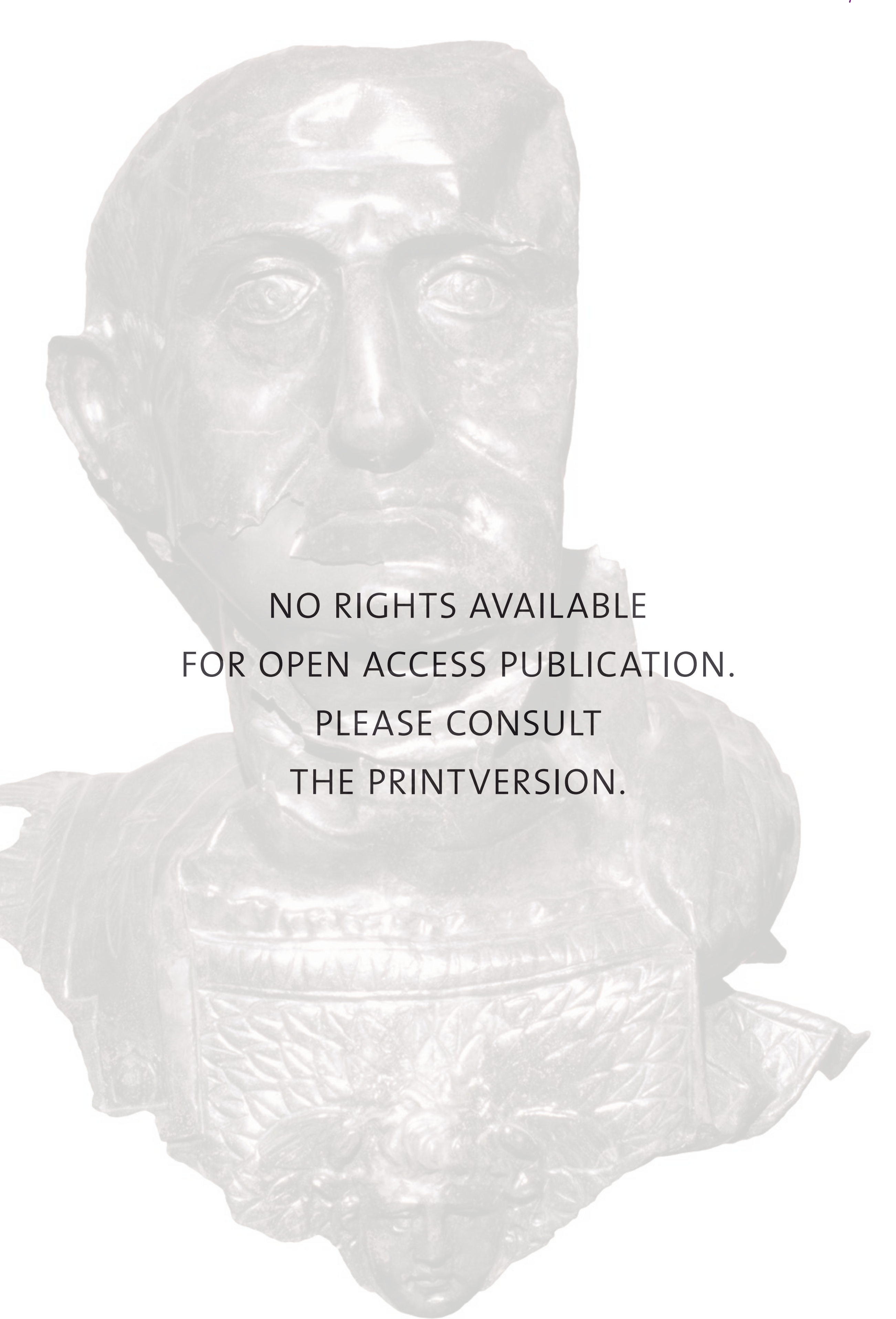


Abb. 122 Büste des Kaisers Galba. Silber; lebensgroß, Höhe 42 cm; Treibarbeit. Aus *Herculaneum*. 68 n. Chr. | Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 110127.



Abb. 123

Abb. 124

Abb. 125

Abb. 126

Abb. 127

Abb. 123–127 Silberbüste des Kaisers Galba. Lebensgroß. Höhe 42 cm. Treibarbeit. Aus *Herculaneum*. 68 n. Chr. | Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 110127.

Das Bildnis zeigt den Kaiser frontal mit wohl leichter Kopfwendung nach rechts, dargestellt im Schuppenpanzer, der *lorica plumata* mit *paludamentum*; ein großes, hochplastisches geflügeltes Gorgoneion ziert das Brustfeld. Abgebildet ist ein bartloser Mann, dessen fortgeschrittenes Alter an den starken Nasolabialfalten, den Falten an Kinn und Stirn und in der Augenpartie abzulesen ist. Der Kopf besitzt eine annähernd runde Form mit etwas länglichem Untergesicht bzw. einer relativ niedrigen Stirn. Der Kopf ist mit schwach erhabenen dürftigen Haarsträhnen bedeckt, der Haaransatz befindet sich weit hinter der Stirn. Die Brauen verlaufen mit feinen Strichen ziseliert relativ nahe über den Augen. Der Blick geht nach vorn, die ziselierte Iris ist oben und unten durch die Lider leicht abgedeckt; die Pupillen sind mit stehenden, nach links geöffneten Sicheln eingestempelt. Die Lider sind deutlich konturiert, die Karunkel nur schwach angegeben. Die lange Nase hat an ihrer Wurzel einen ausgeprägten Absatz und ist deutlich gebogen; die Nasenspitze zeigt tief gegen die Oberlippe. Der Mund ist leicht zusammengekniffen mit vorgeschobener Unterlippe, es entsteht der Eindruck, als ob die oberen Zähne fehlten. Das Inkarnat ist glatt, ohne Oberflächenmattierung.

Es ist schwierig zu sagen, ob die Asymmetrien des Gesichts mit dem höher liegenden rechten Auge und der schmaleren rechten Gesichtshälfte darauf deuten, dass der Kopf ursprünglich etwas mehr nach rechts gerichtet war.

Zum Schuppenpanzer, der *lorica plumata*: Die Schuppen gehen sternförmig mit nach oben und nach außen gerichteten Spitzen vom Gorgoneion aus. Die obere Abschlussborte des Panzers ist mit einer Zickzacklinie verziert, im Ausschnitt erscheint das schwach erhabene, gefältelte Untergewand (Abb. 127). Vom Schulterschutz sind die *pteriges* durch eine gedrehte Kordel abgesetzt, sie weisen die typisch fransenartigen Enden auf (Abb. 124). Das *paludamentum*, der Mantel, ist über die linke Schulter drapiert ohne Angabe einer Fibel (Abb. 124). Auf dem oberen Teil des rechten Trägers des Panzers sitzt ein in Treibarbeit realisiertes Blitzbündel, ein Bezug zu Jupiter (Abb. 125). Am Ende beider Träger befindet sich jeweils ein kreisrundes, erhabenes Element mit ziselierter Kontur, das zur Befestigungseinrichtung des Trägers am Brustpanzer gehört (Abb. 125). Im stark zusammengebogenen linken Teil des Panzers ist unterhalb des Trägerendes eine große Schleife erhalten, die zur Bindevorrichtung der Träger gehört (Abb. 126). Das Gorgoneion besitzt ein Gesicht in klassizistischem Stil mit zusammengezogene Brauen. Unter der großzügigen Lockenfrisur liegt eine Stirnpartie mit zwei übereinander geschichteten, deutlich voneinander abgesetzten Strähnen im Stil jener von Nero, jedoch nach rechts und nicht nach links gedreht (Abb. 123)[421]. In Schläfenhöhe reckt sich beidseits je ein Schlangenkopf nach oben. Die Bruchkante der Büste läuft entlang den Schlangenkörpern unterhalb des Kinns. Die seitlich des Kopfes angesetzten Flügel sind naturalistisch dargestellt mit zwei Federreihen.

Diesem Silberporträt kommt eine spezielle Bedeutung zu. Einerseits ist es eines der nur drei erhaltenen vollplastischen Bildnisse Galbas in Lebensgröße[422], andererseits belegt es, dass die Porträts neuer Kaiser mit großer Geschwindigkeit verbreitet wurden; im Fall des Galba standen dafür bloß sieben Monate zur Verfügung. Das Auf-

421 D. Boschung, «Nero im Porträt». In: Reuter 2016, 84–85, Abb. 3–4.

422 Zur Datierung vgl. Jucker 1963/64, 282; 287, Abb. 35 und 38: Typ III der von H. Jucker unterschiedenen Münzporträts; v. Heintze 1968.

stellen der Kaiserbildnisse kann als Zeichen der Loyalität und sicher auch der Rechtmäßigkeit eines neuen Regenten gelten[423]. Dass die Büste auf einer Straße in *Herculaneum* gefunden wurde, wird dahin gedeutet, dass sie auf der Flucht vor dem Vesuvausbruch 79 n. Chr. mitgeführt wurde[424]. Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass die Silberbüste Galbas eine *damnatio memoriae* überlebt hat.

Wegen ihrer Lebensgröße ist es eher unwahrscheinlich, dass diese Silberbüste des Galba als *imago militaris* gedient haben könnte; dass solche *imagines* bei Truppen, die dem Galba vorerst treu waren, existiert haben, erwähnt Tacitus[425].

Weiter belegt die Galba-Büste, dass der Typus der Darstellung in der *lorica plumata* für kaiserliche Edelmetallbüsten bereits im 1. Jahrhundert geläufig war. Das Blitzbündel auf dem Panzerträger, ein motivischer Bezug auf Jupiter, ist eines der unfehlbaren Indizien, dass es sich um eine Kaiserdarstellung handelte[426]. Eine gute Parallele bietet die Statue des Trajan in Leiden, deren Panzerträger ganz ähnlich geschnürt und ebenfalls mit Blitzbündeln verziert sind[427].

Ein Problem betrifft die Kahlköpfigkeit Galbas, die Plutarch und Sueton erwähnen[428]. Doch weder die Silberbüste, die identifizierten Marmorbildnisse noch die Münzbilder, die sehr realistisch, d. h. nicht beschönigend sind bezüglich des Alters des Dargestellten, scheinen dieser Überlieferung zu folgen[429]. Soll man Sueton glauben? W. Geominy schlug vor, in diesem Widerspruch die Tendenz einer gewissen Annäherung an eine erneute realistische Darstellungsform zu sehen, vielleicht verbunden mit einem ideologischen Programm[430].

423 Tac. hist. 3,7.

424 Geominy und Franchi 1995, 10.

425 Tac. hist. 1,41: erwähnt wird der *vexillarius* Atilius Vergilio, der das Kaiserbildnis von seiner Standarte riss und zu Boden schmetterte; diese Geste wurde zum Signal dieser Truppen, sich von Galba loszusagen und Partei für den Thronkonkurrenten Otho zu ergreifen.

426 Geominy und Franchi 1995, 9.

427 Stemmer 1978, 36, Taf. 20,3.

428 Plut. Galba 27,3. Suet. Galba 20,2; 21,1. Plutarch und Sueton sprechen vom fehlenden Haar auch im Zusammenhang des Abtransports des abgeschlagenen Kopfes von Galba, der nicht an den Haaren habe getragen werden können. Handelte es sich vielleicht einfach um zu kurze, dünne Haare, wie sie auf den Münzen von 68 n. Chr. und bei der Silberbüste des 73jährigen Galba dargestellt sind, an denen kein Kopf getragen werden kann?

429 Jucker 1961/62, 287, Abb. 37; 38, S. 291, Abb. 43; v. Heintze, Taf. 48–50.

430 Geominy und Franchi, 11 mit Anm. 28.

L. CEIONIVS COMMODVS,
ab 136 L. AELIVS COMMODVS; 138 adoptiert durch Antoninus Pius mit neuem Namen L. AELIVS AVRELIVS COMMODVS,
ab 161 L. AVRELIVS VERVS.
Geboren am 15. Dezember 130 in Rom, gestorben Januar/Februar 169 in *Altinum*.
Adoptivstiefbruder und Mitregent von Marc Aurel 161–169[431].

Turin, Museo di Antichità. Inv. 5456.
Aus dem Schatzfund von Marengo (Alessandria, Italien).

Silber, getrieben.

Gewicht	2850 g
Höhe	55,2 cm
Blechdicke	1,5–2 mm

8. LUCIUS VERUS

Die Büste gehört zum ehemals wohl 26 kg schweren Silberschatz, der 1928 in Marengo (Alessandria, I) entdeckt wurde (Abb. 130)[432]. Sie war arg zerdrückt und erhielt ihre heute sichtbare Form durch eine Restauration 1936 zurück. Fehlstellen bestehen am linken Büstenrand und an der rechten Schulter. Diese erste Restauration bleibt umstritten[433]. 2013/14 erfuhr die Büste eine weitere Restauration, die vor allem der Behandlung der Oberfläche und der Konsolidierung der Büste diente (Abb. 131).

Die Büste stellt den bärtigen Kaiser im Schuppenpanzer, der *lorica plumata*, ohne *paludamentum* dar (Abb. 128 und 129). Der schmale, leicht zu seiner Rechten gedrehte Kopf ist merklich asymmetrisch mit schmalerer rechter Gesichtshälfte und höher liegendem rechtem Auge.

Die dichte Lockenfrisur reicht in die Stirn und in die Schläfen und bedeckt den oberen Rand der Ohren. Der Vollbart ist ebenso lockig dargestellt, mit kürzeren, eingerollten Locken in den Seitenpartien und vier längeren, mehrschichtigen Locken in der Kinnpartie, von denen die mittleren beiden jeweils nach rechts eingerollt, aber deutlich voneinander getrennt sind. Der Bart zeigt damit eine ausgeprägte Zweiteilung. Die getriebenen Locken sind zusätzlich mit geschroteten Längslinien ziseliert, was die Nuancen im Hell-Dunkeleffekt steigert (Abb. 133). Vor dem linken Ohr besteht eine kahle Stelle, deren Oberfläche mit Ziselierung mattiert ist. Auf dem oberen Teil des Kinns sitzt eine sogenannte «Fliege», ein Büschel von Barthaaren. Der Schnurrbart fällt mit kurzen Strähnen zur Oberlippe. Der untere Rand der Unterlippe ist mit feinen parallelen, quer zum Lippenrand stehenden Strichen betont.

Das Inkarnat scheint auf den ersten Blick glatt und poliert, an verschiedenen Stellen auf der rechten Wange sind jedoch feine Ziselierungsspuren zu sehen, die jenen

431 Kienast 1996, 143–145.
432 Erhalten sind allein 11,748 kg. Verschiedene Stücke müssen schon bald nach dem Auffinden in andere Hände gekommen sein. Dies belegen zahlreiche Akten. Zudem kann aus einer in Alessandria getätigten fotografischen Gesamtaufnahme aller Silberteile, die kurz nach dem Auffinden 1928 erstellt wurde, abgeleitet werden, dass auf diesem Foto der symmetrisch angeordneten Silberobjekte auf der rechten Seite, auf Höhe der Büste des Lucius Verus und somit symmetrisch zu dieser, eine Lücke besteht: hier hätte sich die später erwähnte weibliche Büste, vermutlich ein Bildnis von Lucilla, der Frau von Lucius Verus, als Gegenstück befinden können. Trotz Angaben aus dem Jahr 1951 zur Präsenz von Teilen des Silberschatzes aus Marengo, darunter eine weibliche Büste, in einer Privatsammlung bei Kairo und 1963 bei einem Kunsthändler in Kairo, blieben diese Stücke verschollen. Dazu Alberto Crossetto, «Il ritrovamento del Tesoro di Marengo nella correspondenza degli Uffici di tutela». In: Marica Veturino Gambari und Alberto Ballerino (Hrsg.), *Il Tesoro di Mareno. Storie, misteri, richerche et prospettive.* Atti del Convegno, Alessandria 20 marzo 2010. Alessandria 2013, 47–106 ; Gabriella Pantò, In: Micheletto und Pantò 2013, 9–10 ; Riccomini 2013, 22–23.
433 Riccomini 2013, 31–32.



Abb. 128 Büste des Lucius Verus. Regierungszeit 161–169. Aus dem Schatzfund von Marengo. Silber; Gewicht 2850 g; Höhe 55,3 cm; Treibarbeit. | Torino, Museo di Antichità, Inv. 5456.



Abb. 129 Büste des Lucius Verus. Regierungszeit 161–169. Aus dem Schatzfund von Marengo. Silber. Rückansicht. | Torino, Museo di Antichità, Inv. 5456.



Abb. 130 Ein Teil des Silberschatzes von Marengo kurz nach seiner Auffindung im Jahr 1928. Vermutlich befand sich die heute vermisste weibliche Büste ursprünglich in der leeren Ecke oben rechts im Bild. | Torino, Museo di Antichità.



Abb. 131 Ein Teil des restaurierten Silberschatzes von Marengo. In der Mitte die Silberbüste des Lucius Verus. | Torino, Museo di Antichità.



Abb. 132 Linkes Profil der Büste des Lucius Verus aus dem Schatzfund von Marengo. Silber; Gewicht 2850 g; Höhe 55,3 cm; Treibarbeit. Regierungszeit 161–169 n. Chr. | Torino, Museo di Antichità, Inv. 5456.



Abb. 133 Hinterkopf der Büste des Lucius Verus Regierungszeit 161–169. Aus dem Schatzfund von Marengo. Silber; Gewicht 2850 g; Höhe 55,3 cm; Treibarbeit. | Torino, Museo di Antichità, Inv. 5456.

der Goldbüste von Marc Aurel nicht unähnlich sind (Abb. 134). Möglicherweise ist ein großer Teil der Oberfläche im Zuge der beiden Restaurierungen verändert worden. Eine geschrotete Linie zieht sich in ähnlicher Weise, wie dies bei der Goldbüste von Septimius Severus viel systematischer ausgeführt ist (Abb. 13), als Abgrenzung zwischen Inkarnat und Haaransatz über der linken Schläfe entlang (Abb. 132).

Die Büste hat im Verhältnis zur Größe des Kopfes eine realistische Breite. Der Panzer ist nach dem üblichen Kanon dargestellt, mit viereckigem Ausschnitt und breiten Trägern, deren Enden mit Ösen eines Schnürverschlusses versehen sind. Auffällig ist die symmetrische und recht steife Anordnung der Bänder und der Schleife des Schnürverschlusses. Die Schuppen des Panzers zeigen sternförmig vom Gorgoneion nach oben, zu den Seiten und nach unten. In der Mitte der Brust sitzt ein Gorgoneion mit herausgestreckter Zunge und schlecht sichtbaren, unter dem Kinn verknoteten Schlangen (Abb. 136). Das üppige Haar mit parallelen Wellen erinnert an die Frauenfrisuren antoninischer Zeit[434]. Die *pteriges* des Schulterschutzes weisen sorgfältig ausgeführte gefranste Enden auf. Hinten und vorn schaut das gefältelte Unterkleid nach außen abstehend aus dem Ausschnitt des Panzers (Abb. 132).

434 Wegner 1939, Taf. 34–36, antoninische Frauenporträts, Faustina II; LIMC IV.2 bietet keine Parallele zum Gorgoneion auf der Silberbüste des Lucius Verus. Keines der dort aufgeführten Beispiele zeigt das Motiv der herausgestreckten Zunge. Dieses Motiv findet sich wiederum häufig bei etruskischen Beispielen, ibid. 189–193, Nrn. 8, 10, 24, 27, 3864, 67: diese Darstellungen entbehren hingegen der Flügel.



Abb. 134 Rechte Wange der Silberbüste des Lucius Verus mit antiken Bearbeitungsspuren zur Mattierung der Oberfläche. Darüber Spuren, die vermutlich vom Polieren anlässlich der modernen Restaurierung stammen. | Torino, Museo di Antichità, Inv. 5456.



Abb. 135 Büste des Lucius Verus. Regierungszeit 161–169. Aus dem Schatzfund von Marengo. Silber; Gewicht 2850 g; Höhe 55,3 cm; Treibarbeit. | Torino, Museo di Antichità, Inv. 5456.

Die Oberfläche der glatten, breiten Träger des Panzers war ursprünglich vielleicht auch fein mattiert. Es handelt sich um die größte aus der römischen Antike erhaltene Edelmetallbüste.

Die Identifizierung mit Lucius Verus ist nie angezweifelt worden. Das Porträt kann als Variante des von Wegner beschriebenen Haupttypus bezeichnet werden[435], wobei bestimmte Abweichungen zu den Marmorporträts bestehen. Abweichungen in den Proportionen, so im überlangen Hals der Silberbüste, sind möglicherweise auf die Restaurierung zurückzuführen oder auch durch den Werkstoff Silber bedingt. Der Hals ist nicht nur sehr lang, es fehlt auch seine Verbreiterung zur Schulterpartie hin, und zudem scheint vorne und hinten der Ausschnitt zu groß für den Halszylinder gewesen zu sein, so dass das Blech in einem unnatürlichen Verlauf vom Untergewand zum Hals gezogen ist (Abb. 132). Auf der Innenseite ist dieser Bereich durch das dick aufgetragene, der Verstärkung dienende Bleilot der Restaurierung verunklärt (Abb. 135). Es entsteht somit der Eindruck, der Kopf könnte separat gearbeitet und in die Büste eingesetzt worden sein. Diese Vermutung ließe sich nur mit neuen Untersuchungen am Original abklären.

435 Wegner 1939, 60, Taf. 41. – Nach Riccomini 2013, 31 handelt es sich um eine Variante des Haupttypus, die sich durch den kurzen Schnurrbart, den Blick und die Form des Stirnhaars auszeichnet. Hier wird zur Datierung eine Prägung des Lucius Verus von 162–163 herangezogen (Turin, inv. F3404. IMP L VERS AVG).



Abb. 136 Büste des Lucius Verus Regierungszeit 161–169. Aus dem Schatzfund von Marengo. Vorderansicht des Schuppenpanzers mit Gorgoneion. Silber; Gewicht 2850 g; Höhe 55,3 cm; Treibarbeit. | Torino, Museo di Antichità, Inv. 5456.

Inwiefern die beschriebenen Eigenheiten einem «provinziellen» Aspekt zuzurechnen sind[436], könnte durch die Analyse eines regionalen Stils ermittelt werden – aber dazu müsste geklärt werden, in welcher Region die Büste geschaffen wurde. In der Region, in der sie gefunden wurde? Was wären die geographisch, materialtechnisch und chronologisch vergleichbaren Objekte, um diesen Stil herauszuarbeiten[437]?

Über die ursprüngliche Verwendung dieser Silberbüste ist unterschiedlich geurteilt worden. Ihre Zugehörigkeit zu einem umfangreichen, chronologisch heterogenen Silberschatz erschwert die Interpretation. Die diskutierten Fragestellungen lauten: Stellt die Zusammensetzung des Silberschatzes, so wie er 1928 aufgefunden wurde, eine Sammlung von Altsilber dar, das der Wiederverarbeitung zugeführt werden sollte, oder handelt es sich um einen Tempelschatz oder gar um den Besitz einer Privatperson? Die Größe der Büste schließt höchstwahrscheinlich die Verwendung als militärisches *imago* aus. Der Rand der Silberbüste weist keine konkreten Vorrichtungen für eine Befestigung auf[438]. Zur Aufstellung der nicht selbst stehenden, aber durchaus portablen Büste kann gut ein Ständer gedient haben.

436 Braemer 1968, 330.
437 Vgl. oben zur gleichen Frage des Lokal- oder Provinzialstils der Nr. 1, Goldbüste von Marc Aurel in Avenches.
438 Riccomini 2013, 33 möchte Nagellöcher im Rand sehen; wahrscheinlich handelt es sich nur um Risse im dünn ausgetriebenen Bereich.

SEPTIMIVS BASSIANVS,
ab 195/196 M. AURELIVS ANTONINVS
Geboren 4. April 186 in *Lugdunum* (Lyon), ermordet am 8. April 217 bei *Carrhae*, Mesopotamien.
Regierungszeit 211–217[439].

(Frühere Identifikation der Büste:
TREBONIANVS GALLVS,
Regierungszeit 251–253)

Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Inv. 2.1942.1. Aus der Nähe des Militärlagers *Brigetio* (Szöny, Ungarn).

Silber, feuervergoldet, getrieben.

Höhe	26,3 cm
Breite	28 cm

9. CARACALLA

Diese ehemals vergoldete Silberbüste wurde 1942 zerdrückt und nur partiell erhalten als Teil eines Silberschatzes in der Nähe des Legionslagers *Brigetio* «rechts des Limes» entdeckt. Die starken Ergänzungen an Büste und Kopfes erschweren die Beschreibung und die Identifikation der im Schuppenpanzer ohne *paludamentum* dargestellten Person[440]. Die technische Analyse, die 2016 von Alessandra Giumlia-Mair durchgeführt wurde, brachte zutage, dass dieses Bildnis ursprünglich feuervergoldet war (siehe unten). Während vergoldete Bronzeporträts mehrfach bekannt sind[441], ist die Büste aus *Brigetio* das gegenwärtig einzige Exemplar, das aus vergoldetem Silber gearbeitet ist[442].

Aufgrund der als grob empfundenen Ausführung, der summarisch angegebenen kurzen Haare und Vergleichen mit Bronzeporträts und Münzbildnissen wurde die Büste von A. Radnóti in der Erstpublikation als lokale Arbeit und als Bildnis des Trebonianus Gallus aus dessen Regierungszeit von 251–253 bezeichnet[443]. Unter dieser Bezeichnung figurierte das Stück anhin[444]. Als A. Radnóti 1954 die Büste aus *Brigetio* publizierte, war die Publikationslage römischer Porträts noch schmal. Der Autor konnte weder auf die Studien zu Caracalla noch auf jene zu den späteren Kaisern, darunter Trebonianus Gallus, oder zu den spätantiken Porträts von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen zurückgreifen[445].

Ein eingehender Vergleich der vergoldeten Silberbüste mit den heute sicheren Porträts des Trebonianus Gallus zeigt auf, dass es sich nicht um ein Bildnis dieses Kaisers gehandelt haben kann. Dessen Münzporträts weisen als charakteristische Züge eine etwas höhere Lage der Augen und eine lange, spitze und deutlich aus dem Gesicht herausragende Nase, einen breiteren Mund sowie einen weit ins Gesicht reichenden Vollbart auf[446]. Dieselben Elemente sowie den, verglichen mit der Sil-

439 Kienast 1996, 162.
440 Die Fragmente wurden auf einen fixen Untergrund montiert, wodurch die Hinterseite an keiner Stelle sichtbar ist. Es gibt außer an der rechten Schulter nur wenige Passstellen zwischen den Fragmenten. An einigen Stellen ist es fraglich, ob die Fragmente richtig zusammengesetzt und ergänzt sind, so an den Trägern des Panzers und an dessen Ausschnitt. Der Hals scheint bei der Restaurierung zu kurz geraten zu sein, der Kopf zu stark nach vorne geneigt.
441 Lahusen und Formigli 2001, 505–510.
442 Zu den vergoldeten Statuen in Rom vgl. Lahusen 1999b.
443 Radnóti 1954, 202.
444 E. B. Thomas, *Archäologische Funde in Ungarn* (Budapest 1956), 246–247 mit Abb. Hochuli-Gysel und Brodard 2006, 102–104, Abb. 108. Töpfer 2011, 83, «vermutlich Trebonianus Gallus».
445 Wegner et al. 1979. Wiggers und Wegner 1971. L'Orange und Wegner 1984.
446 Wegner et al. 1979, Taf. 29.



Abb. 137 Büste des Caracalla. Silber; erhaltene Höhe 26,3 cm, Breite 28 cm; Treibarbeit. Aus der Nähe des Militärlagers *Brigetio* (Szöny, Ungarn). Regierungszeit 211–217. | Ungarisches Nationalmuseum. Inv. HNM 2.1942.1

berbüste aus *Brigetio,* schmaleren Kopf zeigen zwei als Trebonianus Gallus gedeutete vollplastische Porträts in Rom und in Paris[447].

Bereits 1979 hatte sich M. Wegner[448] kritisch zur Identifizierung des Bildnisses als Trebonianus Gallus geäußert, und auch die mündliche Mitteilung von H. B. Wiggers referiert, die Silberbüste aus *Brigetio* stelle Caracalla im sogenannten Typus Gabii dar, einem Jugendtypus des Caracalla-Porträts, das in die Zeit zwischen 204 und 209 datiert wird[449].

Nach einem Augenschein der Büste aus *Brigetio* im Ungarischen Nationalmuseum scheint die größte Ähnlichkeit jedoch zu den Caracalla-Typen «Vestalinnenhaus» und «Tivoli» zu bestehen, die in die Jahre zwischen 209 und 214 datiert werden[450]. So hat die Silberbüste mit der nach 209 n. Chr. anzusetzenden Panzerbüste mit *paludamentum* im Thermenmuseum[451] die massige, fast kubische Kopfform mit der bandförmigen Stirn und dem relativ breiten Untergesicht, die Lage der Augen, die vergleichsweise kurze Nase und ebenso die bis in Einzelheiten vergleichbaren Konturen des Haares gemeinsam (Abb. 137). Ein weiteres Element, das den beiden

447 Wegner et al. 1979, Taf. 34; 35.
448 Wegner et al. 1979, 87. – Zweifel an der Identifikation als Trebonius Gallus äußerten auch Dahmen 2008, 164, Nr. 64, Taf. 64, und Künzl 1983, 399.
449 Wiggers und Wegner 1971, 22–24, Taf. 9. Die Silberbüste ist zwar bereits von Wiggers unter den Porträts von Caracalla aufgeführt, allerdings mit der Bemerkung, das Stück sei ihm unbekannt, Wiggers und Wegner 58.
450 Wiggers und Wegner 1971, 25–28, z. B. Taf. 10,a.b; 11a, Rom, Thermenmuseum, Inv. 648; Taf. 11,d, Tivoli, Villa Adriana, Inv. 2634. – Für die Identifikation als Caracalla sprach sich auch Spier 2010, 124 aus.
451 Wiggers und Wegner 1971, 79, Rom, Museo Nazionale delle Terme, Inv. 88, Taf. 9,c.d.



Abb.138 Büste des Caracalla. Silber; erhaltene Höhe 26,3 cm, Breite 28 cm; Treibarbeit. Aus der Nähe des Militärlagers *Brigetio* (Szöny, Ungarn). Regierungszeit 211–217. | Ungarisches Nationalmuseum. Inv. HNM 2.1942.1

Porträts ähnlich ist, besteht in der Form der Stirn, die zwei Querfalten aufweist und ebenso den Ansatz des später für Caracalla typischen Dreiecks oberhalb der Nasenwurzel, d. h. die zwei je seitlich von der Nasenwurzel gegen die Schläfen ziehenden Falten. Abweichend ist der weit höher ins Kinn reichende Bart der Silberbüste. Wiederum ähnlich sind Mund und kleiner Schnurrbart gebildet, dessen Enden nur wenig unter die Mundwinkel fallen.

Der Kopf ist nicht ganz symmetrisch gearbeitet (oder restauriert). Die rechte Gesichtshälfte ist etwas breiter und lässt zumindest beim Vorbild auf eine leichte Linksdrehung schließen. Auf den bisher publizierten Fotos sind die Locken im Bart nicht sichtbar; der Bart bedeckt das Kinn, an dem jedoch die für die späteren Caracalla-Bildnisse typische Spaltung fehlt oder nicht mehr sichtbar ist, weil die Büste



Abb. 139 Büste des Caracalla. Silber; erhaltene Höhe 26,3 cm, Breite 28 cm; Treibarbeit. Aus der Nähe des Militärlagers *Brigetio* (Szöny, Ungarn). Regierungszeit 211–217 n. Chr. | Ungarisches Nationalmuseum. Inv. HNM 2.1942.1

schlecht erhalten ist. Im Gegensatz dazu zeigen die als Darstellungen des Trebonianus Gallus identifizierten Bildnisse einen drahtigen Bart. Der Mund der Silberbüste aus *Brigetio* ist wesentlich schmaler als jener des Trebonianus Gallus. Die gestrichelten Brauen liegen höher über den Augen und etwas weiter vorne als diese, und der für Caracalla typische wulstige Bereich oberhalb der tiefen Nasenwurzel ist deutlich vorhanden (Abb. 138). Die Lider und die inneren Augenwinkel sind realistisch gebildet. Iris und Pupille sind ziseliert. Auch die Ohren sind naturalistisch wiedergegeben, nicht vereinfacht wie in jüngeren Werken. Ganz deutliche Unterschiede liegen in der Frisur, die nicht flach ist wie etwa jene der Büsten Nr. 4; 5; 10–13, sondern erhabener. Dies zeigt sich besonders vorn an der Stirn und an der rechten Schläfe; ebenso besteht eine Art Lockenpaket hinter dem rechten Ohr. Ob über dem linken Auge eine Art Haargabel zu sehen ist? Eine eingedrehte Locke führt nach hinten über das linke Ohr. Zu bemerken ist weiter, dass die Haare am Hinterkopf weniger detailliert ausgearbeitet sind (Abb. 139).

Wendet man sich nun der Darstellung des Panzers zu, von dem zwar nur geringe, aber aufschlussreiche Teile erhalten sind, kann eine Verwandtschaft mit anderen severischen oder noch früheren Wiedergaben nicht ausgeschlossen werden, besonders die *pteriges* sind ähnlich wie bei der Goldbüste des Marc Aurel (Nr. 1) gearbeitet. So entspricht das Gorgoneion (Abb. 140) mit dem gescheitelten und in gleichmäßigen Wellen beidseits des Gesichts herabfallenden Haar jenem der Goldbüste des Marc Aurel aus Avenches (Abb. 87) und ebenso jenem der Silberbüste des Lucius Verus aus Marengo (Abb. 136), allerdings in vereinfachter Form, vor allem was die Flügel betrifft. Die Anordnung der Schuppen in parallele Reihen sowie ihre Innen-

zeichnung finden sich in etwas feinerer Ausführung fast identisch bei der Goldbüste des Septimius Severus (Abb. 19). Die gleiche Innenzeichnung der Schuppen liegt bei der Silberbüste des Lucius Verus vor (Abb. 136), wo letztere allerdings sternförmig um das Gorgoneion angeordnet sind. Betrachtet man hingegen die Silberbüste Nr. 10 des Gallienus aus Lyon-Vaise, datiert in die Jahre zwischen 253–260 n. Chr., also kurz nach der Regierungszeit des Trebonianus Gallus, stellt man fest, dass verglichen mit den Büsten des Septimius Severus und des so genannten Trebonianus Gallus aus *Brigetio* ein Wandel in der Darstellung der Panzer-*paludamentum*-Büste stattgefunden hat. Nebst der neuen Art, den Ansatz der Schulter-*pteriges* mit einigen großen Schuppen zu überdecken, ist die Büste Nr. 10 wie die Tetrarchenbüsten Nr. 11 und 12 und die Büsten von Licinius I und II, Nr. 4, 5 und 13, – allesamt jünger als die Silberbüste aus *Brigetio* – eng ins *paludamentum* gewickelt[452]. Trotz aller Vorsicht, die geboten ist für Schlussfolgerungen angesichts der kleinen Anzahl von erhaltenen Edelmetallbüsten römischer Kaiser, scheint die Büste aus *Brigetio* doch eher dem im 1. und 2. Jahrhundert verbreiteten Panzerbüstentypus zu entsprechen[453].

Einen guten stilistischen Vergleich zur vergoldeten Silberbüste aus *Brigetio* bietet eine kleine Bronzebüste im Museum von Kos[454]. Sie stellt Caracalla oder Geta dar, vergleichbar sind die Kopfform, die Haarkontur, das kurz und schematisch dargestellte Haar wie auch die *lorica plumata* mit Gorgoneion und ringförmigen Trägerbefestigungen.

Eine weitere Überlegung soll dem ursprünglichen Zweck dieser Büste gelten. Als Kaiserbildnis war sie prinzipiell als Stellvertreter des Kaisers im kultischen, gerichtlichen oder militärischen Umfeld dienlich. Ihre Form bedingt allerdings eine Halterung, da sie nicht alleine stehen kann. Als Halterung konnte ein auswechselbarer Sockel verschiedenartigster Form dienen. So konnte die Büste je nach Situation mit oder ohne Halterung getragen werden, etwa von Büstenträgern in einer Prozession im Rahmen des Kaiserkultes, aber auch auf einer Stange (*hasta*) von einem *imaginifer* (vgl. Abb. 73). Auch diese Verwendung scheint aufgrund der Maße der Büste möglich[455]; die Fundlage in der Nähe eines Legionslagers könnte diese Vermutung stützen.

In diesem Zusammenhang sei noch auf ein weiteres militärisches Bildnis des Caracalla auf einer *phalera* verwiesen, in flachem Relief, mit Herkunft aus dem Praetorianerlager in Rom. Es zeigt Caracalla im letzten Bildnistyp, dem sogenannten Typ des Alleinherrschers der Zeit ab 214 n. Chr.[456].

452 Eine Ausnahme bildet die versilberte Bronzebüste des Magnentius in Chalon-sur-Saône, L'Orange und Wegner 1984, Taf. 63. Hingegen weist die Panzer-*paludamentum*-Büste aus Marmor des Magnentius in Vienne die großen Schulterlappen über dem oberen Ansatz der *pteriges* auf, ibid. Taf. 62. – Dieses Objekt wird in der Literatur zum Teil fälschlich als Silberbüste bezeichnet.

453 Als weiteres Vergleichsbeispiel, diesmal aus Bronze, sei eine Büste des Geta aus einem privaten Kult aus Kos angeführt, Kaufmann-Heinimann 1999, GF 114, Höhe 22,8 cm.

454 Dahmen 2001, Kat. 57, Taf. 57.

455 Töpfer 2011, 83, zu Zw 6, Taf. 144, erwägt beide Möglichkeiten, eine zivile wie eine militärische. Künzl 1983, 399 hingegen schloss die Herkunft von einem *signum* aus; er schien dabei vor allem an die Verwendung als *phalera cum imagine* gedacht haben, wozu die Büste aus *Brigetio* effektiv zu groß gewesen wäre.

456 Wiggers und Wegner 1971, 28–35; 55; 57. Töpfer 2011, 72; 75; 423, AR 12, Taf. 142, Berlin, Antikensammlung Inv. Misc 7330. Dies ist übrigens eine der seltenen Darstellungen, auf denen das nur über die linke Schulter gelegte *paludamentum* mit einer Fibel bestückt ist.

The gilded silver bust, its analysis and manufacturing process

Alessandra Giumlia-Mair[457]

The aim of the study carried out on the silver bust of a Roman emperor, now in the collections of the Hungarian National Museum (*Magyar Nemzeti Múzeum)* in Budapest, was to reconstruct the manufacturing process and determine the silver composition. The analyses were carried out with the kind assistance of Zsolt Mrav in one of the rooms dedicated to the study of the collections of the Hungarian National Museum. Regrettably, the bust found in the 1940s is in a very fragmentary condition, and we do not know precisely what was done to its individual parts during the reconstruction.

The procedure employed in the analysis is described on p. 35 of the study of the gold bust of Septimius Severus from *Plotinopolis*. For the analyses on the silver bust in Budapest the same equipment and magnification devices, cameras and digital microscope were used in the study of both busts.

Composition and gilding

The silver employed for the manufacture of the bust contains around 12 wt. % of copper. This was a rather common composition in the Imperial period. Silver is very malleable and therefore quite prone to wear, which is why it has to be alloyed with copper. The addition of this metal lowers the melting point, which facilitates casting and hardens the alloy. After centuries of experimenting with other alloys, silver-copper alloys are still considered the best and are used to make jewellery and other objects. In Antiquity and up to the Renaissance period, two main classes of silver alloys were generally in use.[458] The first, used in the manufacture of more precious and prestigious objects such as for example Roman silver plates, contained around 1–5 wt. % of copper in both hammered and cast objects. The second class comprised silver alloys with copper additions of between around 10 and 40 wt. %. They were used in the manufacture of pieces that would be handled frequently and therefore needed to be harder, such as mirrors or spoons.

The composition of the bust did not come as a surprise because the thin silver sheet of the portrait bust had to be hard and resistant enough to support its own weight and the copper addition would have been necessary to obtain these properties. However, the analyses carried out on various fragments of the portrait revealed rather interesting details. The analysis of the face only identified small traces of gold and mercury which, at first sight, could be interpreted as a result of the re-melting of a gilded silver object. The analysis of the top of the head, however, showed much higher gold contents (around 3–5 wt. % Au) and small traces of mercury (around 1 wt. % Hg). The presence of mercury indicates that the bust was originally made of amalgam (fire or mercury) -gilded silver. The gold concentration was even higher

457 AGM Archeoanalisi, Meran (BZ), Italy.
458 See for instance Hughes and Hall 1979; Lang et al. 1984; Bachmann 1993; Cowell et al. 1983; Eggert et al. 1990; Giumlia-Mair 2000; Mundell Mango and Bennett, 1994, 1, 34–35; Reiche and Denker 2004, 239.



Fig. 140 Detail of the *gorgoneion* on the cuirass. Only small traces of gilding can be seen. | Hungarian National Museum. Inv. HNM 2.1942.1

on the shoulder strap, where the analysis identified 8 wt. % Au and around 1 wt. % Hg.

The layer of gilding is almost invisible, most likely because of corrosion of the silver alloy which probably led to the thin gold layer becoming detached, and most probably also because of wear and cleaning in Antiquity and after the object was found (Fig. 140). Without the analyses it would not have been possible to detect the presence of gold on the surface of the silver. Smaller quantities of gold were identified on the face, but the examination of deeper groves there also clearly showed remnants of gold, which indicate that not only the hair and the cuirass had been gilded, as is the case in some of the later silver busts that served as reliquaries,[459] but that the entire bust had originally been covered by a thin layer of gold.

The gilding technique

Amalgam gilding was widely used from the Hellenistic period onwards, and even more so in Roman times because – compared to foil gilding – this method necessitated much smaller amounts of gold.[460] In foil gilding, a thin gold foil (not a gold leaf, which is much thinner) was applied by simple pressure to the perfectly clean and degreased surface.[461] If the object had a complex shape or decorations in relief or repoussé, the foil was pressed into the grooves using tools made of wood, bone or ivory, i. e. of rather soft materials. If the area was large and flat, semi-precious stones such as haematite or agate could be employed in the burnishing process. Silver objects gilded in this way could also be heated, so as to achieve partial diffusion of the two metals and thus better bonding.

The method of mercury gilding, also called amalgam or fire gilding, involves mixing gold filings and fragments of gold wire or gold leaf with mercury to obtain an

459 Oddy 1981; Oddy 1993, 177–180; Giumlia-Mair et al. 2001, 339–342.

460 See for instance Goi 1992, 191, VII.5.

461 Oddy 1993, 172–174.



Fig. 141 Detail of the hair above the forehead. Originally the hair was carefully worked and three-dimensional, but the long period of deposition and the reconstruction evened out the finer details. | Hungarian National Museum. Inv. HNM 2.1942.1

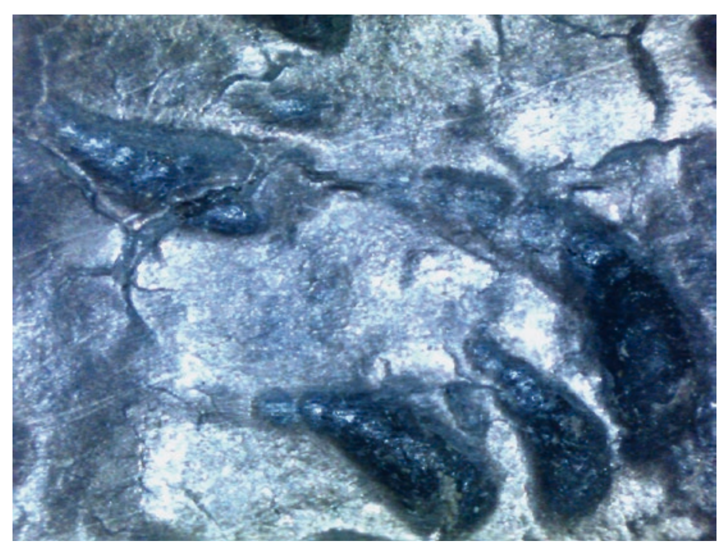


Fig. 142 Micrograph showing the deep chisel strikes in the hair. The recesses are now filled with alteration products, most probably acanthite. | Hungarian National Museum. Inv. HNM 2.1942.1

amalgam that can be spread (mixed with resins) onto the perfectly degreased surface of the object, which is then heated to a temperature slightly above 352°C, i. e. to the point of evaporation of mercury. When the mercury evaporates it leaves a thin and dull yellow layer of gold on the surface which has to be polished using haematite or agate. As an alternative, after spreading the amalgam on the surface, a thin gold leaf can be applied and heated; however, this method was mainly used to gild larger surfaces, for example of statues. In this case, when the gilding is worn, the thicker layers where the gold leaf overlaps can often be recognised as straight lines. The method used nowadays is electroplating, and it can often be recognised by its bubbly and porous surface. In the case of the silver bust from Budapest we can be certain that amalgam gilding was used, the most common gilding technique in the Roman period.

The manufacturing process

The silver bust was made using the same procedure as that described for the gold bust from Komotini: the artisans began with a thick silver disc, from which they first hammered the central part to raise the neck. Then the head was carefully shaped out of the metal at the centre of the disc, using stakes of various shapes. Finally, the shoulders were formed by hammering the metal around the edges of the disc. Silver is very malleable, but not as malleable as gold, and the addition of copper to the silver alloy hardened the metal, rendering the artisans' work more difficult. To avoid cracking of the silver under the hammer or stakes, the silversmith had to repeatedly anneal the alloy as soon as he noticed the metal becoming harder. Like gold the silver had to be heated evenly.

Regrettably, the silver bust from Budapest was in a very bad condition. The



Fig.143 Detail of the left eye showing the thin grooves that outline the iris and eyelids. For the pupil a blunter tool (not a punch) was employed. | Hungarian National Museum. Inv.HNM 2.1942.1



Fig.144 Except for corrosion and cracks, the left ear is one of the few almost undamaged details of the bust. The tiny but delicately shaped ear shows the high quality of the original work. | Hungarian National Museum. Inv.HNM 2.1942.1

various pieces had to be straightened before reconstruction, so that many of the finely worked details were damaged or partly obliterated (Fig. 141). Nevertheless, it was still possible, with the aid of magnification devices and a digital microscope, to identify working traces and tool marks. The most conspicuous and easily visible traces were marks left by two different chisels that gave a three-dimensional effect to the hair (Fig. 142). For the beard the artisan used thinner chisels and most probably smaller hammers too. Judging by the appearance and position of the lower part of the face, the beard must originally have been shorter (and therefore the face rounder) than it is today. Individual hammer blows can still be recognised inside many of the depressions representing the curls, although blue-blackish layers of alteration products – most probably acanthite or argentite, Ag_2S, or bromyrite, AgBr, both commonly found on ancient silver[462] – now fill the recesses.

The moustache was finely worked, first in repoussé and then by cold working from the outside, but is now almost completely flattened, as are the lips. The eyebrows also seem to have been carefully worked using a thin chisel. The thin grooves outlining the eyes, iris and eyelids were drawn in the same way, while a blunter and thicker tool was employed to create the pupil (Fig. 143). Careful observation of the various details makes it clear that the bust was of much greater quality than it would appear at first glance. As an example, the delicate shaping of the left ear – which, apart from corrosion and a few cracks, is one of the few almost undamaged details – gives us an idea of how carefully the bust of the emperor had originally been worked (Fig. 144).

462 Cronyn 1992, 230–231.

Conclusions

The silver portrait bust in the Hungarian National Museum of Budapest consists of a good-quality silver alloy containing around 12 wt. % of copper. This silver alloy was very suitable for this kind of metal work, because the presence of considerable amounts of copper rendered the silver more resistant to wear whilst the alloy still remained malleable and could be worked in repoussé from the inside. As seen in the other precious metal busts, the first part to be shaped was the neck, followed by the head and shoulders and the details of the cuirass. The silver had to be repeatedly annealed between the various stages of the work to keep the metal malleable. That way the artisans could add the fine details of the face, hair, beard and cuirass to the outer surface by cold working. Some of the finer details reveal the original high quality of this work.

An important detail brought to light by the analysis is that various parts of the hair, face, shoulder and cuirass contain different, yet significant amounts of gold (3–8 wt. % Au) and traces of mercury (approx. 1 wt. % Hg). This indicates that the entire bust was gilded by amalgam gilding (also called fire or mercury gilding). Apparently even in periods of economic problems, the bust of the emperor had to have a golden colour, even if it was just made of silver. The layer of gilding has almost disappeared and is now dull and relatively dark in colour. It can only be seen by examining deeper recesses using magnification devices. Without the analysis this would not have been possible to identify.

Zusammenfassung

Die Büste des Caracalla im Ungarischen Nationalmuseum in Budapest besteht aus einer Silberlegierung, die rund 12 Gew. % Kupfer enthält. Diese Legierung eignet sich gut für die Herstellung von Objekten dieser Art, da der beträchtliche Anteil an Kupfer das Silber abnutzungsfest macht, aber doch geschmeidig für die Treibarbeit, die von der Innenseite her erfolgt. Wie bei den anderen Beispielen von Edelmetallbüsten wurde zuerst der Hals ausgehämmert, dann der Kopf und zuletzt die Schultern und der Panzer. Damit das Silber hämmerbar blieb, musste das Objekt zwischen den Bearbeitungsphasen wiederholt weichgeglüht werden. Auf diese Weise konnte der Goldschmied in Kaltarbeit die Details realisieren. Die Ausführung verschiedener Einzelheiten lässt auf die ursprüngliche hohe Qualität dieser Büste schließen.

Ein wichtiger Aspekt, der dank der Metallanalysen erschlossen werden konnte, ist die Präsenz von Gold und Quecksilber, die in unterschiedlichen, aber signifikanten Mengen an mehreren Stellen auf Haar, Gesicht, Schultern und Panzer gemessen werden konnte (3–8 Gew. % Au; ca. 1 Gew. % Hg). Daraus leitet sich ab, dass die ganze Büste ursprünglich vergoldet war (Feuer-, Amalgam- bzw. Quecksilbervergoldung). Anscheinend musste die Kaiserbüste eine goldene Farbe haben, auch wenn sie aus Silber war. Die Vergoldung ist fast vollständig verschwunden und erscheint als stumpfer, dunkler Belag; sie konnte nur mit Juwelierslupen und Mikroskop in Rillen der Oberfläche beobachtet und durch Metallanalyse identifiziert werden.

10. GALLIENUS

P. LICINIVS EGNATIVS GALLIENVS.
Geboren ca. 213, gestorben im September 268.
Regierungszeit 253–260[463].

Lyon, Musée de la Civilisation gallo-romaine. Inv. 93 1 104 25.
Fundort Lyon-Vaise.

Silber, getrieben.

Gewicht	149,8 g
Höhe	17 cm

Die getriebene Silberbüste des Gallienus gehört zu Teil 1 des Schatzes von Lyon-Vaise[464]. Sie wurde in schlechtem Zustand geborgen, war in mehrere Teile zerfallen und von einer dicken Korrosionsschicht überzogen[465]. Verloren gegangen sind kleine Teile des Kinns, der rechten Schulter und des hinteren Rands der Büste[466]. Trotz ihres fragilen Zustands konnte die Büste restauriert werden; die Fehlstellen wurden dabei teils ergänzt.

Das Bildnis zeigt einen bekränzten bärtigen Mann mit kleinem Oberlippenbart und kurzem Haar, bekleidet mit einem Schuppenpanzer und dem *paludamentum*, das auf der rechten Schulter mit einer Fibel geschlossen ist (Abb. 145). Die Proportionen zwischen Kopf und Büste sind realistisch. Es handelt sich unzweifelhaft um ein Kaiserporträt; dafür sprechen der Schuppenpanzer in Kombination mit dem Edelmetall sowie der Lorbeerkranz. Der Kopf des Kaisers ist rundlich oval mit einem großflächigen Gesicht ohne nennenswerte Modellierung durch die Wangenknochen. Das Gesicht ist asymmetrisch gearbeitet mit einer leicht breiteren linken Seite. Die rundlichen Augen liegen relativ hoch, das linke ist größer als das rechte; die eher niedrige Stirn weist zwei leichte Querfalten auf. Umrahmt sind sie von schmalen Lidern, die Iris ist ziseliert, unterhalb davon ist der Augapfel sichtbar, die etwas eckigen Pupillen sind in die fast fünfeckigen Iriden eingestempelt, der Blick geht nach oben. Die Brauen sind mit zwei Reihen ziselierter Härchen weit und gerade zu den Schläfen geschwungen. Im Profil liegt der Nasenrücken in gerader Fortsetzung der Stirn (Abb. 147, 148). Die Nase ist schmal und kurz. Der Mund ist auffallend klein, ein kurzer, magerer, mit feinen Strichlein ziselierter Schnurrbart wölbt sich darüber, lässt aber das ausgeprägt hohe und sorgfältig modellierte Philtrum ganz frei. Die Ohren sind schematisch als breites Band in der Art eines großen C geformt. Das kurze

463 Kienast 1996, 218–220.
464 Aubin et al. 1999, 30. Jüngste Mitfunde sind afrikanische Sigillaten aus der Zeit nach 230 n. Chr. sowie gallische Amphoren, deren Produktion weit ins 3. Jh. reichte. Die älteren Mitfunde, Terra Sigillata und Amphoren des 1. Jhs. werden als residuell betrachtet.
465 Aubin et al. 1999, 31, Abb. 18.
466 Baratte 1999, 82–83, Abb. 67,a.b.c.



Abb. 145 Büste des Gallienus. Silber; Gewicht 149,8 g; Höhe 17 cm; Treibarbeit. Zum Silberschatz aus Lyon-Vaise gehörend. Regierungszeit 253–260. | Lyon, Musée gallo-romain. Inv. 93 1 104 25.



Abb. 146 Büste des Gallienus. Silber; Gewicht 149,8 g; Höhe 17 cm; Treibarbeit. Zum Silberschatz aus Lyon-Vaise gehörend. Regierungszeit 253–260. | Lyon, Musée gallo-romain. Inv. 93 1 104 25.





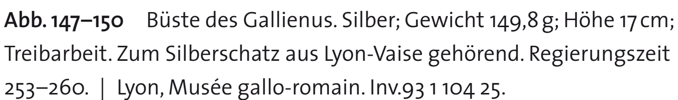


Abb. 147–150 Büste des Gallienus. Silber; Gewicht 149,8 g; Höhe 17 cm; Treibarbeit. Zum Silberschatz aus Lyon-Vaise gehörend. Regierungszeit 253–260. | Lyon, Musée gallo-romain. Inv. 93 1 104 25.

Abb. 148

Haupthaar, das vorne nur ganz wenig unter der Bekränzung hervorschaut, ist mit kleinen Hieben von außen strukturiert, wie uns scheint, ganz ähnlich der Frisur von Licinius I in München (Nr. 13). Der Bart hingegen besteht aus dichten, getriebenen Locken. Er lässt die Wangen und das Kinn weitgehend frei, zieht sich hingegen zum Hals hin und unter das Kinn.

Als einzige der hier aufgeführten Büsten trägt Nr. 10 eine bandförmige Bekränzung, an deren Rändern und auf deren Oberfläche noch schwach Blätter zu erkennen sind. Es handelt sich um ein einfaches Band, dessen Enden am Hinterkopf zur Fixierung grob zusammengekniffen sind (Abb. 146)[467]. Zwischen Kranz und Kopf ist an mehreren Stellen ein Füllmaterial sichtbar.

Die Wiedergabe des Schuppenpanzers mit dem ungewöhnlichen breiten oberen Abschluss und dem darüber gelegten Mantel zeigt, dass der Silberschmied keiner korrekten Vorlage folgte. Die großen rundlichen Lappen gehören eigentlich zu Muskel- und nicht zu Schuppenpanzern; hier sind sie aber nicht nur auf der rechten Schulter vorhanden (Abb. 149), wie bei den Nrn. 4, 5, 11–13; zusätzlich schaut eine Reihe dieser schildförmigen Lappen auch zwischen zwei Stoffbahnen über der lin-

467 Einen ähnlichen Kranz trägt das Bronzeporträt des Trebonianus Gallus, cf. Wegner 1979, Taf. 33.



Abb. 149



Abb. 150

ken Schulter hervor (Abb. 150). Diese Ungenauigkeit in der Wiedergabe eines festgelegten Schemas geht mit dem allgemein summarischen Stil der Büste zusammen; es handelt sich weder um eine handwerklich noch stilistisch qualitativ hochstehende Ausführung.

Wer ist dargestellt? Die weiteren Funde dieses Teils 1 des Schatzes von Lyon-Vaise liefern wertvolle Angaben zu seiner Zeitstellung. Als jüngstes Material kann Keramik gelten, die ins mittlere 3. Jahrhundert n. Chr. zu datieren ist. Zum anderen Teil des Schatzes, Teil 2, gehören auch 81 Münzen mit Schlussmünzen von 258 n. Chr. Es wird angenommen, dass beide Teile des Schatzes gleichzeitig vergraben wurden, möglicherweise im Zusammenhang mit den Alamanneneinfällen von 260/61 n. Chr.[468]. Diese chronologischen Eckdaten haben zusammen mit den stilistischen und physiognomischen Beobachtungen zum Schluss geführt, dass die Silberbüste wohl Gallienus wiedergibt[469]. Wir schließen uns dieser Meinung an. Nach Max Wegners Unterscheidung der Porträttypen von Gallienus handelt es sich bei der Silberbüste um einen Übergangstypus zwischen dem sogenannten Mitherrschertypus und dem Alleinherrschertypus[470]. Obwohl von viel geringerer Qualität

468 G. Aubin in: Aubin et al. 1999, 163–167; 169–170.
469 Die von A. Kaufmann-Heinimann 1998, 254–255 vorgeschlagene Identifikation mit Caracalla oder Severus Alexander ist eher unwahrscheinlich.
470 Wegner 1979, 106–110, Taf. 41–47.

und schwierig zu vergleichen wegen der unterschiedlichen, durch das Material Silber bedingten plastischen Möglichkeiten, findet man in der Silberbüste aus Lyon-Vaise grundsätzlich dieselben Gesichtsproportionen, mit Wangen, die großflächig in die Breite und in die Länge gezogen sind wie beim Alleinherrschertypus, und dem verkniffenen winzigen Mund mit schütterem Oberlippenbart, der zusammen mit der etwas starren Augenpartie zu einem ähnlichen Ausdruck führt. Die kurze Frisur mit freien Ohren der Silberbüste aus Lyon-Vaise ist am besten mit jener des Mitherrschertypus vergleichbar[471]. Die obere Kontur des Bartes ist bei der Silberbüste wie bei den Marmorbildnissen geführt, hingegen reicht er bei diesen seitlich immer auch bis in den Hals.

Aus der Zusammensetzung des Schatzes ist abzuleiten, dass er am ehesten als privater Besitz zu betrachten ist, wobei die Büste – so wie dies für einen Teil der Münzen des Schatzes vermutet wurde[472] – als kaiserliches Geschenk, *donativum,* angesprochen werden könnte und zusammen mit den Statuetten in einem Lararium aufgestellt war[473]. Sichere materielle Belege von Kaiserbildnissen im häuslichen Kultgeschehen sind nach Dahmen nur schwierig nachzuweisen[474]. Die Büste aus Lyon-Vaise könnte dazu gehören.

471 Wegner 1979, Taf. 41.

472 G. Aubin in: Aubin et al. 1999, 161 (unter Caracalla, im Rahmen der *vicennalia* im Jahr 217).

473 Von Kaufmann-Heinimann 1998, 254–255 so vorgeschlagen und von Dahmen 2001, 164–165 zu Kat. 65 übernommen.

474 Dahmen 2001, 58–60.

11. TETRARCH A

Spätes 3./4. Jahrhundert

Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum (RGZM).
Inv. O.39760.
Aus dem Kunsthandel 1979 erworben. Herkunft wohl Kleinasien.

Silber[475], aus einem Stück getrieben.

Gewicht (im restaurierten Zustand)	60 g
Höhe	11 cm
Kinn bis Scheitel	6,5 cm

Diese kleine Büste gelangte in stark zerdrücktem Zustand ins RGZM, wo sie restauriert und anschließend zusammen mit Nr. 12 von E. Künzl publiziert wurde[476]. Laut Künzl wurde die Silberbüste im Altertum absichtlich mit einem schweren Gegenstand zerschlagen. Weite Teile der Vorderseite der Büste fehlen (Abb. 151–154).

Der Kopf weist eine leichte Drehung zu seiner Rechten auf[477]. Das bartlose Bildnis zeigt einen kurzhaarigen Mann, bekleidet mit Brustpanzer und einem mit Fransen gesäumten *paludamentum*, das auf der linken Schulter mit einer acht- bis zehnblättrigen, rosettenförmigen Fibel zusammengehalten wird. Mehrere rund endende Schulterschutzklappen schauen oberhalb der *pteriges* unter dem Mantel hervor. Künzl deutet diese Darstellung als Muskelpanzer[478].

Der rundliche Kopf hat ein breitflächiges Gesicht mit niedriger Stirn. Die großen, weit auseinanderstehenden Augen sind von bandförmigen Lidern umrahmt. Die Härchen der leicht zusammengezogenen Brauen sind ziseliert. Klar markiert ist das Philtrum unterhalb der massiven Nase. Der Mund scheint die geschweiften Lippen zusammenzupressen und die Unterlippe vorzuschieben, was dem Bildnis zusammen mit dem Blick, der aus den eingepunzten Pupillen in die Ferne geht, einen strengen Ausdruck verleiht. Ein Kranz kurzer Haarsträhnen folgt der Gesichtskontur. Ansonsten sind für die Wiedergabe des Haars kurze Kerben regelmäßig in die Oberfläche getrieben.

Nach den Untersuchungen von E. Künzl zu schließen, ist diese Büste als eine Darstellung eines tetrarchischen Herrschers und nicht eines Soldatenkaisers anzusprechen, hauptsächlich wegen der stärkeren Typisierung der Gesichtszüge. Als Benennung wird von Künzl für Nr. 11 mit Vorsicht Galerius und für Nr. 12 Constantius Chlorus vorgeschlagen, ohne dass eine genaue Identifizierung möglich sei, aber in

475 Die Silberlegierung enthält 95,88 Gew.% Ag; 3,24 Gew.% Cu; 0,029 Gew.% Zn; <0,2 Gew.% Sn; 0,78 Gew.% Pb; 0,01 Gew.% Sb; 0,05 Gew.% Au; <0,005 Gew.% Ni; 0,01 Gew.% Fe; <0,001 Gew.% Cd; <0,05 Gew.% As; vgl. Künzl, 1983, 381.

476 Künzl 1983.

477 Dahmen 2001, 165, Kat. 66 spricht von einer Frontaldarstellung. Die Kopfdrehung ist bei Betrachtung des Objektes von oben zu sehen.

478 Vgl. die Darstellung auf der silbernen «Signumscheibe» aus Niederbieber, Töpfer 2011, Taf. 140, AR 1.1.

der Überzeugung, dass es sich um die Porträts zweier verschiedener jugendlicher Caesaren gehandelt haben müsse[479]. B. Overbeck hingegen identifizierte beide Silberbüsten in Mainz entschlossen als Bildnisse des Licinius II[480]. Dieser Meinung ist entgegenzuhalten, dass es sich, nach Augenschein, bestimmt um zwei verschiedene Personen handeln muss. Ob eine davon als Licinius II anzusprechen wäre, ist nicht ausgeschlossen, besonders im Vergleich mit der Goldbüste Nr. 5. Aber wer wäre dann mit dem zweiten bartlosen Porträt gemeint?

Künzl sprach sich für eine Verwendung der beiden Silberbüsten Nr. 11 und Nr. 12 in einem Feldzeichen aus; denkbar ist für ihn eine Befestigung auf dem horizontalen Querholz eines *vexillum* oder aber auf der *phalera* eines Feldzeichens[481]. Nach Töpfer könnte sowohl diese Büste als auch Nr.13 von einer *phalera cum imagine* stammen; die Objekte wären jeweils auf einer *phalera* so montiert gewesen, dass der Kopf in einem Winkel von rund 45° nach vorne geneigt war[482]. Überlegen muss man sich, wie solche Köpfchen auf einer *phalera* stabil befestigt werden konnten. Ösen von Nieten in der Nähe des Randes liegen nicht vor. Eine mögliche Befestigung könnte man sich mittels einer Halterung vorstellen, die in der Füllung des Kopfes verankert wurde; eine Füllung war bestimmt zur Stabilisierung und zum Schutz des dünnwandigen hohlen Kopfes notwendig. Es könnte sein, dass diese Halterung in der Höhe des Gewandansatzes im Nacken mit einer Scheibe verbunden war, die im anders nicht erklärbaren Wulst im Nacken blockiert war und damit der Befestigung einen zusätzlichen Halt bot (Abb. 153; 154). Dieser Nackenwulst liegt auch bei Nr. 12 und bei Nr. 13, Gallienus, (Abb. 148) sowie bei der Goldbüste des Septimius Severus vor (Abb. 4; 74), wo er ebenfalls mit der Fixierung der Büste in Verbindung zu bringen ist.

Eine Verwendung der beiden Silberbüsten könnte durchaus in einem nicht-militärischen öffentlichen oder privaten Kontext gestanden haben. Man denke dabei an eine Verwendung als Insignien für Ämter, wie sie von einer Illustration des Präfekten von Illyrien aus der *Notitia Dignitatum* überliefert ist (Abb. 63), oder als Geschenke des Kaisers im Rahmen des privaten Hauskultes (s. dazu Kap. 5).

Von Ernst Künzl wurden die beiden Silberbüsten Nr. 11 und 12 als Belege für die Serienproduktion von Kaiserbüsten betrachtet[483], die sich besonders für Bildnisse der gleichzeitig regierenden Tetrarchen aufgedrängt haben müsse. Darüber hinaus geben uns die beiden Stücke auch eine Ahnung von der serienmäßigen Anfertigung von Kaiserbildnissen dieses Formats im Allgemeinen, die für die verschiedenen Bedürfnisse existiert haben muss. Die Beurteilung der Qualität der beiden Mainzer Bildnisse ist schwierig. Ist die Vereinfachung der Gesichtszüge das Anzeichen einer künstlerisch eher minderwertigen Arbeit oder entspricht sie gerade damit dem stilistischen Anliegen der Spätantike?

479 Künzl 1983, 384. Diese Interpretation ist aufgenommen von Weber 1983, 410–412.

480 Garbsch und Overbeck 1989, 64.

481 Künzl 1983, 385; 388.

482 Töpfer 2011, 423.

483 Künzl 1983, 401.





Abb. 151–154 Büste eines Tetrarchen (A). Silber; Gewicht 60 g; Höhe 11 cm. Treibarbeit. 3./4. Jahrhundert. | Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz, Inv. 0.39760.

Abb. 152







Abb. 153

Abb. 154

Spätes 3./4.Jahrhundert

Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum (RGZM)
Inv. O.39761. Aus dem Kunsthandel 1979 erworben. Herkunft wohl Kleinasien.

Silber[484], aus einem Stück getrieben.

Gewicht (im restaurierten Zustand)	50 g
Höhe	12 cm
Kinn bis Scheitel	ca. 6 cm

12. TETRARCH B

Zusammen mit Nr. 11 gelangte diese Büste in viele Stücke zerbrochen nach Mainz, wo sich bei der Restaurierung herausstellte, dass die großen fehlenden Bereiche sowohl des Gesichts, des Hinterkopfs als auch der Büste bereits im Altertum mutwillig mit einem scharfen Werkzeug entfernt wurden (Abb. 155–158). Der schlechte Erhaltungszustand gebietet folglich große Vorsicht bei der Interpretation.

In mancher Hinsicht ist die Gestaltung der Büste gleich wie bei Nr. 11. Auch sie stellt einen bartlosen, kurzhaarigen Mann in Panzer und Mantel mit schwacher Kopfdrehung nach rechts dar[485]. Leichte, aber deutliche Unterschiede zu Nr. 11 bestehen in der Kopfform, in der Lage und Gestaltung der Augenpartie und in der Profillinie. Verglichen mit Nr. 11, hat diese Büste einen höheren, schmaleren Schädel. Die Stirn ist niedriger, die Nasenwurzel liegt tiefer, so dass sich keine durchgehende Linie zwischen Stirn und Nasenrücken ergibt. Die Augen sind kleiner und liegen näher zusammen.

Von E. Künzl wurde mit großer Vorsicht eine Identifikation mit Constantius Chlorus vorgeschlagen[486], von B. Overbeck hingegen mit Licinius II (s. Nr. 11).

Für die weitere Interpretation vgl. Nr. 11.

484 Die Silberlegierung enthält 95,88 Gew.% Ag; 3,24 Gew.% Cu; 0,029 Gew.% Zn; <0,2 Gew.% Sn; 0,78 Gew.% Pb; 0,01 Gew.% Sb; 0,05 Gew.% Au; <0,005 Gew.% Ni; 0,01 Gew.% Fe; <0,001 Gew.% Cd; <0,05 Gew.% As; vgl. Künzl, 1983, 381.
485 Dahmen 2001, 165, Kat. 67 spricht von einer Frontaldarstellung. Die Kopfdrehung ist bei Betrachtung des Objektes von oben zu sehen.
486 Künzl 1983, 384.



Abb. 155 Büste eines Tetrarchen (B). 3. / 4. Jahrhundert. Gewicht 50 g; Höhe 12 cm; Treibarbeit. | Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz, Inv. 0.39761.



Abb. 156 Büste eines Tetrarchen (B). 3. / 4. Jahrhundert. Gewicht 50 g; Höhe 12 cm; Treibarbeit. | Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz, Inv. 0.39761.



Abb. 157 Büste eines Tetrarchen (B). 3. / 4. Jahrhundert. Gewicht 50 g; Höhe 12 cm; Treibarbeit. | Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz, Inv. 0.39761.



Abb. 158 Büste eines Tetrarchen (B). 3. / 4. Jahrhundert. Gewicht 50 g; Höhe 12 cm; Treibarbeit. | Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz, Inv. 0.39761.

C. VALERIVS LICINIANVS LICINIVS.
Geboren ca. 265 in der Provinz *Dacia nova*, hingerichtet 325 in Thessaloniki.
Regierungszeit 308–324[487].

München, Archäologische Staatssammlung, Dauerleihgabe der Hypo-Vereinsbank, Member of UniCredit.
Inv. 1998,8124
Stammt aus dem Kunsthandel.
Herkunft unbekannt, Balkangebiet.

Silber, getrieben, mit Oberflächenüberarbeitung.

Gewicht	305,48 g
Höhe	18,3 cm
Blechdicke	0,2–3 mm

13. LICINIUS I

Die Büste Nr. 13 gehörte offensichtlich zum sogenannten Licinius-Schatz, der sich ursprünglich wohl im ehemaligen Jugoslawien oder in Kleinasien befand und dort vergraben wurde[488]. Davor muss die Büste bis zur Unkenntlichkeit zusammengehauen worden sein[489]. Zum Schatz gehören zudem neun Silbergefäße mit einem Gesamtgewicht von annähernd neun römischen Pfund. Die meisten Gefäße sind nach bestimmten Gewichtsmodulen angefertigt[490]; man könnte somit annehmen, dass das Gewicht der Büste – wie es mehrfach in Quellen angegeben und mit dem Gewicht der Goldbüsten Nr. 1 und 2 materiell belegt ist – ebenfalls einem Modul entsprach, nämlich einem Pfund, auch wenn das heutige Gewicht leicht darunter liegt.

Der Silberschatz ist durch fünf sogenannte *vota*-Gefäßaufschriften, die sich auf das fünfjährige Jubiläum der Erhebung des Licinius II zum Caesar beziehen, und die auf ihnen zum Teil abgebildeten Münzporträts auf den 1. März des Jahres 321 datierbar, das Datum des fünfjährigen Regierungsjubiläums (*quinquennalia*) des Licinius II[491].

Bei der mutwilligen Zerstörung der Büste wurde ihr Kopf abgetrennt; größere Fehlstellen bestehen am Hals, ebenso an der rechten Schulter und am hinteren Rand der Büste (Abb. 161).

Dargestellt ist ein bärtiger kurzhaariger Mann in Panzer und *paludamentum* (Abb. 159). Der Kopf ist rundlich, mit niedriger Stirn, großen leicht nach außen abfallenden Augen, deren bandförmige Oberlider deutlich über den äußeren Augenwinkel herabgezogen sind. Die Iris ist eingeritzt, die runden Pupillen vertieft. Die Brauen folgen der Augenform in kleinem Abstand. Die lange Nase zeichnet sich durch einen hohen Sattel aus; ihre Flügel sind mit breiten Kerben abgesetzt. Der Mund mit vorgeschobener Unterlippe ist ausgesprochen klein. Das kurze Haupt-

487 Kienast 1996, 294–295.
488 Zur Diskussion um den Fundort des Schatzes vgl. Beyeler 2011, 267.
489 Garbsch und Overbeck 1989, 47 mit Abb. des Fundzustandes.
490 Garbsch und Overbeck 1989, 51–58. Die Gefäße scheinen nach bestimmten Gewichtsmodulen produziert zu sein. So wiegen vier Schalen annähernd je ein römisches Pfund, eine weitere ein halbes Pfund, eine Schale eineinhalb Pfund und zwei Schalen je ca. 1 1/3 Pfund; das Gewicht eines einzigen Gefäßes weicht ab. Auf einer der Schalen, S8, ist das Gewicht zudem mit einem Graffito angegeben. Zu den Gewichtsmodulen von Silbergefäßen vgl. Martin, Max, «Stempel, Gewichtsangaben und Inschriften», In: Cahn, Herbert und Kaufmann-Heinimann, Annemarie (Hrsg.), 1984. *Der Silberschatz von Kaiseraugst* (Derendingen), 382–392; 384, Tabelle Abb. 149, mit Einbezug der Münchner Gefäße S1–4 und S8. – Abbildung des gesamten Licinius-Silberschatzes in München: Guggisberg 2003, 274, Abb. 255.
491 Beyler 2011, 194–195.



Abb. 159 Büste des Licinius I. Silber; Gewicht 305,48 g; Höhe 18,3 cm; Treibarbeit. | Archäologische Staatssammlung, Inv. 1998,8124. München. Dauerleihgabe der HypoVereinsbank, Member of UniCredit.

Abb.160 Büste des Licinius I. Silber; Gewicht 305,48 g; Höhe 18,3 cm; Treibarbeit. | Archäologische Staatssammlung, Inv. 1998,8124. München. Dauerleihgabe der HypoVereinsbank, Member of UniCredit.



haar folgt einer gleichmäßigen Kontur in die Stirn und lässt leichte Geheimratsecken frei. Für die Realisierung der regelmäßigen Struktur der Frisur wurde ein kleines Negativ verwendet, das in den Kopf eingeführt und dann in seiner ungefähren Form von außen durch einkreisendes Einhämmern kurzer Hiebe als erhabene Stelle mit unregelmäßigem Umriss sichtbar gemacht wurde. Dadurch entstand eine Art Strähnchen. Vollbart und Oberlippenbart hingegen weisen längere Haare auf, die mit dicht gesetzten, zum Teil gewellten Linien erzielt wurden. Die Ohren sind verhältnismäßig groß und etwas abstehend, ihr Inneres naturgetreu geformt.

Der Militärmantel ist auf der rechten Schulter mit einer achtblättrigen Scheibenfibel zusammengehalten (Abb. 160). Darunter schauen Elemente des Schulterschutzes, der *pteriges*, hervor, die in ihrem oberen Teil von rundlichen Schuppenlappen bedeckt sind. Diese Ausführung lässt sich mit jenen der Büsten Nr. 4, 5, 11 und 12 vergleichen und verweist auf die Wiedergabe eines Muskelpanzers.

Die Darstellung der Person deutet unzweifelhaft auf ein Kaiserporträt. Die Physiognomie konnte mit Hilfe der Münzbilder und vollplastischen Porträts als jene des





Abb. 161 Büste des Licinius I. Silber; Gewicht 305,48 g; Höhe 18,3 cm; Treibarbeit. | Archäologische Staatssammlung, Inv. 1998,8124. München. Dauerleihgabe der HypoVereinsbank, Member of UniCredit.

Licinius I bestimmt werden. Gestützt wird diese Interpretation durch die Zugehörigkeit der Büste zum Silberschatz der Licinii.

Wie bei den anderen Edelmetallbildnissen fragt man sich, zu welchem Zweck die Büste erschaffen wurde und wozu sie diente. Wurde sie als Teil eines Feldzeichens erschaffen und dann im Rahmen der *donativa* des Licinius zusammen mit den *vota*-Gefäßen an einen würdigen Empfänger im militärischen Rang verschenkt?[492] Diese Annahme ist wahrscheinlicher, doch ist nicht auszuschließen, dass dieselben Büstenmodelle dem einen oder anderen Zweck zugeführt werden konnten.

492 Zu den *donativa* der Spätantike vgl. M. A. Guggisberg, «Kaiseraugst und die Silberschätze der Spätantike. Die Zusammensetzung und Funktion der Silberschätze. Tafelgeschirr oder Donativ?», In: Guggisberg (Hrsg.) 2003, 247–263. – Zu Datierung und zum Aspekt des Silberschatzes des Licinius I in München vgl. Beyeler 2011, 267, Kat. 23.

ZUSAMMENFASSUNG

Auf dem Gelände der antiken Stadt *Plotinopolis* bei Didymoteicho im griechischen Teil von Thrakien wurde 1965 durch Zufall eine 23-karätige Goldbüste des Kaisers Septimius Severus entdeckt[493]. Sie wiegt 980 g – 3 römische Pfund – und ist in Treibarbeit geformt. Nur knapp entging sie dem Schicksal der allermeisten Goldobjekte der Römerzeit, dem Einschmelzen. Die Fundumstände erlauben weder Rückschlüsse auf die Datierung noch auf die Frage der Verwendung der Büste.

Durch Vergleiche mit Bildnissen auf Münzen und aus Marmor wird das Porträt aus *Plotinopolis* der frühen Regierungszeit (194–196/7) des Septimius Severus zugewiesen. Eine Schwierigkeit bei der typologischen Einordnung liegt beim Werkstoff Gold und dessen Eigengesetzlichkeit bei der Verarbeitung, die den Stil und die Qualität beeinflusst. Die insgesamt geringe Anzahl von Bildnissen aus Edelmetall reicht kaum aus, um diese Materialabhängigkeit genauer zu erkennen und sie beim Vergleich mit Werken aus Marmor zu berücksichtigen.

Analysen zur Goldlegierung und Untersuchungen zur Herstellung der Büste wurden von Alessandra Giumlia-Mair durchgeführt. Die Legierung des 23-karätigen Goldes ist leicht hämmerbar. Eine Vielfalt an Werkzeugen kam zur Anwendung, einerseits für die Treibarbeit von innen und andererseits für die anschließende Kaltarbeit auf der Außenfläche. Die fragmentarisch erhaltene Bronzeverstärkung am hinteren Rand gehörte vermutlich zur nicht näher definierbaren Halterung der Büste. Diese Reparatur bzw. Modifikation ist nicht in der gleichen Qualität wie das Bildnis selbst ausgeführt.

Ein Überblick zu Gold als Machtsymbol und als Wert im Römischen Imperium sowie eine kurze Lebensbeschreibung des Septimius Severus liefern das kulturhistori-

493 Ausgestellt im Archäologischen Museum in Komotini (GR).

sche und historische Gerüst für die Diskussion zu Bedeutung und Verwendung der *imagines*, der Kaiserbüsten, und zu deren Stellung im späten 2. Jahrhundert. Die *imago* war laut den Schriftquellen und den bildlichen Darstellungen gleichermaßen im zivilen, sakralen und militärischen Bereich in der Funktion eines portablen Stellvertreterbildes des Kaisers geläufig. Zur Anwendung kam neben Gold und Silber vor allem Bronze, die beiden letzteren Metalle auch mit Vergoldung. Während die Größe der Büsten je nach Gewichtsmodul variieren konnte, war die militärische Darstellung des Kaisers im Panzer wahrscheinlich die Regel. Als hohle Metallobjekte erfüllten die Büsten die Anforderung als leicht tragbare Objekte, die sowohl bei den Prozessionen im Rahmen des Kaiserkultes als auch in der Armee mitgeführt oder aber an die Orte der Rechtsprechung gebracht werden konnten. Es kann nicht entschieden werden, welchem Zweck die Goldbüste des Septimius Severus gedient hat; ihre Größe und ihre Ausführung würden sowohl die Verwendung als Sonderbildnis in der Armee als auch jene am Gericht oder im Kaiserkult zulassen.

Im zweiten Teil des Buches sind die zwölf weiteren bekannt gewordenen Kaiserbüsten aus getriebenem Edelmetall zusammengestellt, bebildert und hinsichtlich ihrer Ikonographie, ihrer Datierung und ihrer Deutung beleuchtet. Sie stammen aus einem Zeitraum von rund 300 Jahren und sind von ganz unterschiedlicher Größe. Gemeinsam ist ihnen die Darstellung des Kaisers im Panzer sowie der Typus der portablen Büste ohne Sockel noch Halterung. Zu den goldenen Bildnissen gehören die Büste des Marc Aurel aus *Aventicum*, ein Fragment einer Büste ähnlicher Größe aus dem Limeskastell Dambach, zwei kleine Büsten des Licinius I und des Licinius II sowie der sekundär verwendete spätrömische Kopf der mittelalterlichen Sitzstatue der Hl. Fides in Conques. Für diesen Kopf wird neu die Identifikation als Valentinianus I vorgeschlagen. Aus Silber getrieben sind die Büsten des Galba, des Lucius Verus, des Gallienus, des Licinius I und jene von zwei Tetrarchen. Eine Büste aus *Brigetio*, die lange Zeit für ein Bildnis des Trebonianus Gallus gehalten wurde, wird neu als Caracalla identifiziert. Die von Alessandra Giumlia-Mair ausgeführten Metallanalysen haben die ehemalige Vergoldung dieser Büste nachgewiesen.

Die vollumfängliche Veröffentlichung der Goldbüste des Septimius Severus aus *Plotinopolis* wird dem wissenschaftlichen Diskurs zur Stellung der *imago* in den verschiedenen Bereichen der römischen Kaiserzeit neue Impulse geben. Sicher wird sie auch ein Zeugnis der hochstehenden Toreutik des ausgehenden 2. Jahrhunderts bleiben.

RÉSUMÉ

En 1965 a été découvert par hasard, dans le périmètre de la ville antique de *Plotinopolis*, près de Didymoteicho dans la partie grecque de la Thrace, un buste d'or de l'empereur Septime Sévère[494]. Ce buste pèse 980 g – ce qui équivaut à 3 livres romaines – et a été réalisé au repoussé. Il a échappé de peu à la refonte, le sort réservé à l'immense majorité des objets d'or de l'époque romaine. Les circonstances de la découverte ne permettent cependant pas de tirer des conclusions relatives à la datation et à la fonction spécifique du buste.

La comparaison avec les effigies sur les monnaies et avec les portraits de marbre nous amène à attribuer le portrait de *Plotinopolis* à la première phase du règne de Septime Sévère, soit aux années 194 à 196/97. Lorsqu'il s'agit de déterminer le classement typologique, une difficulté tient toutefois au matériau: les spécificités de l'or entrainent, lors de son élaboration, des effets qui se répercutent sur le style et la qualité artistique de l'œuvre. Le petit nombre connu de portraits en métal précieux n'offre pourtant guère une base suffisante pour reconnaître avec certitude la nature de ces effets, ni pour établir des règles suffisamment précises pour les appliquer à la comparaison avec des portraits de marbre.

L'analyse de l'alliage de l'or utilisé pour le buste et l'examen des procédés artisanaux appliqués lors de sa réalisation ont été menés par Alessandra Giumlia-Mair. L'alliage constaté de 23 carats permet un martelage aisé. Toute une série d'outils ont été employés, d'une part pour le travail du repoussage de l'intérieur, d'autre part pour réaliser les finitions à froid sur la face extérieure du buste. Partiellement préservé seulement, un renforcement de bronze sur le bord arrière relève probablement du

494 Exposé au Musée archéologique de Komotini (GR).

système de fixation de ce buste, système par ailleurs difficile à définir. Cette réparation – ou cette modification – n'a pas été effectuée avec le même soin que celui que l'on constate pour la réalisation du buste lui-même.

Dans un bref tour d'horizon, nous cherchons à savoir dans quelle mesure et à partir de quand dans l'empire romain l'or a été compris comme un symbole du pouvoir. Comment l'or a-t-il fonctionné comme barème de valeur ? Un rappel sommaire des étapes de la vie de Septime Sévère nous offre le cadre d'une réflexion sur la fonction et l'usage de l'*imago*, le buste de l'empereur, dans les dernières décennies du IIe siècle. D'après ce que nous en révèlent les sources écrites et les figurations qui nous sont parvenues, l'*imago* tenait dans les secteurs tant judiciaire, sacré ou militaire, le rôle d'une représentation portable de l'empereur. Ces bustes ètaient réalisés en or, en argent et, surtout, en bronze, ces deux derniers étant parfois dotés d'une dorure. Alors que la taille du buste pouvait varier selon le module de poids adopté, la représentation militaire – l'empereur apparaissant revêtu de sa cuirasse – était probablement la règle. En tant qu'œuvres métalliques légères, les bustes répondaient d'abord à l'exigence d'être facilement portables et transportables: ils pouvaient dès lors être aisément emmenés en procession, notamment dans le cadre du culte de l'empereur, mais ils pouvaient tout aussi facilement, selon les besoins, être exposés dans une salle de tribunal. Pour ce qui est du buste d'or de Septime Sévère, il n'est plus possible de déterminer avec certitude à quelles fins il a servi: d'après sa taille et son exécution, on peut envisager aussi bien un usage dans l'armée, au tribunal ou dans le culte impérial.

Dans la deuxième partie du livre, le regard se porte sur les douze autres bustes d'empereurs en métal précieux repoussé qui sont parvenus jusqu'à nous. Chacun de ces bustes est illustré et examiné quant à son iconographie, sa datation et son interprétation. Ces bustes s'étendent sur une période de 300 ans environ et sont de tailles très diverses. Leur sont communs la représentation de l'empereur en cuirasse ainsi que le type du buste portable sans socle ni support. Les bustes d'or comprennent le célèbre buste de Marc Aurèle d'*Aventicum*, le fragment d'un buste de taille comparable provenant d'un fort situé sur le limes à Dambach (Bavière), deux petits bustes de Licinius I et de Licinius II ainsi que la tête, d'époque romaine tardive, réutilisée pour la création de la statue assise de Ste Foy de Conques à l'époque médiévale. Pour cette dernière tête, une identification nouvelle est proposée: il s'agirait de Valentinien I. Les bustes en argent repoussé comprennent ceux de Galba, de Lucius Verus, de Gallien, de Licinius I, et ceux de deux tétrarques. Un buste découvert à *Brigetio* (Hongrie) a été tenu longtemps pour un portrait de Trebonianus Gallus, mais est identifié maintenant comme une représentation de Caracalla. Les analyses de métal effectuées par Alessandra Giumlia-Mair ont démontré que ce buste avait èté doré à l'origine.

La publication exhaustive du buste d'or de Septime Sévère de *Plotinopolis* ne manquera pas de donner de nouvelles impulsions au débat scientifique sur la place de l'*imago* dans les différents domaines de l'empire romain. Elle va aussi renforcer l'intérêt pour une œuvre toreutique de qualité remarquable de la fin du IIe siècle.

SUMMARY

A gold bust of Emperor Septimius Severus was discovered by chance within the precincts of the ancient city of *Plotinopolis* near Didymoteicho in the Greek part of Thrace in 1965[495]. It weighed 980 g – 3 Roman pounds – and was made of hammered sheet metal. It only barely escaped the fate of most gold objects from the Roman period, that of being melted down. The circumstances of its discovery did not allow for any conclusions to be drawn with regard to the bust's date or function.

The portrait from *Plotinopolis* has been attributed to the early reign (194–196/7) of Septimius Severus based on comparisons with marble likenesses and images on coins. One problem with its typological classification arises from the fact that it was made of gold, a material that comes with its own caracteristics, which have an impact on the style and quality of any object made from it. The limited number of precious metal portraits overall is hardly sufficient to identify these material-dependent traits and take them into account when comparing them to works of marble.

Alessandra Giumlia-Mair carried out analyses of the gold alloy and examined how the bust was made. The 23-carat gold alloy was easy to work in the repoussé technique. A vast array of tools were used, on one hand for the repoussé work on the inside and on the other for the subsequent cold working of the outside surface. Fragments of a bronze brace on the back edge probably belonged to a bracket whose shape can no longer be identified in detail. This repair or modification was not of the same quality as the portrait itself.

An overview of gold as a symbol of power and value in the Roman empire and a brief biography of Septimius Severus provide a cultural and historical framework for the discussion about the importance and use of *imagines*, or emperors' busts, and

495 On display at the Archaeological Museum in Komotini (GR).

about their standing in the late 2nd century. According to both written and pictorial sources, such *imagines* were commonly used as portable proxies for the emperor in civilian, sacred and military spheres. Besides gold and silver, bronze was the main metal used and both bronze and silver were also sometimes gilded. While the size of the busts could vary depending on their weight, military images of the emperor wearing his armour were probably most common. The fact that such busts were hollow made them portable so they could be carried in processions as part of the imperial cult or in a military context, or could also be brought to places where justice was dispensed. It is no longer possible to identify the purpose of the gold bust of Septimius Severus; its size and execution would be consistent with several different functions, as a special army portrait, in a court of law or as part of the imperial cult.

The second part of the book provides information on the twelve other known emperors' busts made of hammered precious metal, complete with images and an assessment of their iconography, date and interpretation. They range in date over a period of approximately 300 years and vary in size. Shared elements include the portrayal of the emperor wearing armour and the fact that they are all portable without plinths or mountings. The gold likenesses include the famous bust of Marcus Aurelius from *Aventicum*, a fragment of a similarly-sized bust from the *limes* fort at Dambach, two small busts of Licinius I and Licinius II and a Late Roman head which found a secondary use as part of the medieval seated statue of Saint Faith of Conques. It has now been suggested that the head of this statue was, in fact, that of Valentinian I. The silver busts include those of Galba, of Lucius Verus, of Gallienus, of Licinius I and of two tetrarchs. A bust from *Brigetio*, long thought to have been a portrait of Trebonianus Gallus, has now been identified as Caracalla. The metal analyses carried out by Alessandra Giumlia-Mair showed that this bust had once been gilded.

The extensive publication of the gold bust of Septimius Severus from *Plotinopolis* will give a fresh impetus to the scientific debate on the standing of the *imago* in the various spheres of the Roman Imperial period. It will also certainly remain an example of the superior toreutics dating from the late 3rd century.

BIBLIOGRAPHIE

Quellen

Cassius Dio, *Historia Romana*. *Griechische Geschichte*, übersetzt von Otto Veh, (Zürich–München 1983–1987).

Herodianus. *Ab excessu divi Marci*. *Geschichte des Kaisertums nach Marc Aurel*. Griechisch und Deutsch, mit Einleitung, Anmerkungen und Namenindex von Friedhelm L. Müller (Stuttgart 1996).

Historia Augusta: Römische *Herrschergestalten*. *Band I. Von Hadrianus bis Alexander Severus*. »Severus, von Aelius Spartianus«. Eingeleitet und übersetzt von Ernst Hohl, bearbeitet und erläutert von Elke Merten und Alfons Rösger (Zürich-München 1976), 183–206. (=Scriptores historiae Augustae =SHA)

Itineraria Romana. *Volumen prius: Itineraria Antonini Augusti et Burdigalense,* Hrsg. Otto Cuntz. 1. Auflage 1929 (2. Auflage, Stuttgart 1990).

Josephus, Flavius. De bello Judaico. *Geschichte des Judäischen Krieges*, übersetzt von Heinrich Clementz (Wiesbaden 1978). – (Die Textstellen sind mit der Nummerierung der deutschen Übersetzung zitiert, anschließend in Klammern mit jener der griechischen Version).

Josephus, Flavius. *Des Josephus Flavius Jüdische Altertümer*, übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Heinrich Clementz (14. Auflage, Wiesbaden 2002). – (Die Textstellen sind mit der Nummerierung der deutschen Übersetzung zitiert, anschließend in Klammern mit jener der griechischen Version).

Notitia Dignitatum, accedunt Notitia urbis Constantinopolitanae et Latercula Prouinciarum, Hrsg. Otto Seeck. 1. Auflage 1876 (2. Auflage, Frankfurt am Main 1962).

Gaius Plinius Caecilius Secundus. *Epistularum decem*. *Briefe*. Lateinisch-Deutsch ed. von Helmut Kasten (8. Auflage, Düsseldorf 2003).

C. Plinius Secundus, *Naturalis historia*. *Naturkunde*. Ed. und ins Deutsche übersetzt von Roderich König und Karl Bayer (Düsseldorf 2008).

Les Alchimistes grecs. *Tome I. Papyrus de Leyde – Papyrus de Stockholm – Recettes.* Texte établi et traduit par Robert Halleux. Sous la direction de Henri-Dominique Safferey (2e édition, Paris 2002)

Ptolemaios, Klaudios, *Handbuch der Geographie.* Griechisch-Deutsch, ed. von Alfred Stückelberger und Gerd Grasshoff (Basel 2006).

Select Papyri with an English translation by Arthur Surridge Hunt and Campbell Cowan Edgar (London1932–1934).

SHA (Scriptores historiae Augustae) = *Historia Augusta: Römische Herrschergestalten.* Eingeleitet und übersetzt von Ernst Hohl. Bearbeitet und erläutert von Elke Merten und Alfons Rösger. Mit einem Vorwort von Johannes Straub (Zürich und München 1976).

Vegetius Renatus, Publius Flavius, *Epitoma rei militaris. Abriss des Militärwesens.* Lateinisch und Deutsch, übersetzt und hrsg. von Friedhelm L. Müller. (Stuttgart 1997).

Konsultation von Papyri:

P.Lond. = *Greek Papyri in the British Museum.* London (1893–1974). 7 vols.

http://papyri.info/ddbdp/bgu;2;362

http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/papyrus/texts/clist_papyri.html

Die übrigen Quellen sind zitiert nach dem Abkürzungsverzeichnis von *Der Neue Pauly*, Band 1 (Berlin 1996), XXXIX–XLVII.

Monographien und Artikel

Alföldi-Rosenbaum, Elisabeth, 1983. »4. Kaiserpriester«. In: Beck, Herbert und Bol, Peter C. (Hrsg.), *Spätantike und frühes Christentum* (Frankfurt am Main), 34–39.

Alföldy, Andreas, 1934. »Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhof«. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 49, 3–118.

Alföldy, Andreas, 1935. »Insignien und Tracht der römischen Kaiser«. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 50, 1–171.

Aubin, Gérard, Baratte, François, Lascoux, Jean-Paul und Metzger, Catherine, 1999. *Le trésor de Vaise à Lyon.* Documents d'Archéologie en Rhône-Alpes 17 (Lyon).

Bachmann, Hans-Gert, 1993. »Analyse ausgewählter Metallartefakte«. In: Kellner, Hans-Jörg und Zahlhaas Gisela, 1993. *Der römische Tempelschatz von Weißenburg i. Bay.* (Mainz am Rhein), 147.

Bagnoli, Martina et al. (Hrsg.), 2011. *Treasures of Heaven: saints, relics, and devotion in medieval Europe.* Ausstellungskatalog (London).

Baharal, Drora, 1989. »Portraits of the Emperor L. Septimius Severus (193–211 A.D.) as an Expression of his Propaganda«. *Latomus* 48.3, 566–580.

Balty, Janine, 1964. »Les premiers portraits de Septime Sévère«. *Latomus* 23, 56–63.

Balty, Jean-Charles, 1980. »Le prétendu Marc-Aurèle d'Avenches«. In: Freunde antiker Kunst (Hrsg.), *Eikones. Festschrift Hans Jucker.* Beiheft Antike Kunst 12 (Bern), 17–63.

Bakalakis, Georgios und Triandaphyllos, D. »Excavations at Plotinopolis, 1977«. *Balkan Studies* 19, 1978, 239–247.

Baratta, Giulia, 2016. »*Imaginarii vel imaginiferi*: note sul ruolo e le funzioni dei portatori di *imagines*«. In: Wolff, Catherine und Faure, Patrice (Hrsg.), *Les auxiliaires de l'armée romaine. Des alliés aux fédérés.* Actes du sixième Congrès de Lyon (23–25 octobre 2014) (Paris), 329–341.

Baratte, François, 1999. »La statuaire du trésor de Vaise. 20. Buste masculin«. In: Aubin et al. 1999, 81–88.

Beck, Herbert und Bol, Peter C. (Hrsg.), 1983. *Spätantike und frühes Christentum* (Frankfurt am Main).

Bendinelli, Goffredo, 1937. *Il tesoro di argenteria di Marengo* (Torino).

Berger, Pamela C, 1981. *The insignia of the* Notitia dignitatum (New York and London).

Bernoulli, Johann Jacob, 1894. *Römische Ikonographie. Die Bildnisse der römischen Kaiser.* Band 3 (Berlin).

Beyeler, Markus, 2011. *Geschenke des Kaisers: Studien zur Chronologie, zu den Empfängern und zu den Gegenständen der kaiserlichen Vergabungen im 4. Jahrhundert v. Chr.* Klio, Beihefte. Neue Folge 18 (Berlin).

Birley, Anthony Richard, 1988. *Septimius Severus. The African Emperor* (London and New York).

BMCRE = Mattingly, Harold, 1968–76, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, 5 Bd. (Neuauflage der Ausgabe von 1923–62, hrsg. von R. A. G. Carson und Philip V. Hill, London).

Boschung, Dieter, 1989. *Die Bildnisse des Caligula. Auf Grund der Vorarbeiten und Materialsammlungen von Hans Jucker.* Mit einem Beitrag von Hans-Markus von Kaenel. Das römische Herrscherbild 1.4 (Berlin).

Boschung, Dieter, 1993. *Die Bildnisse des Augustus.* Das römische Herrscherbild 1.2. (Berlin).

Boteva, Dilyana, 2013. »Emperor Septimius Severus ans his family members visiting the province of Thrace: AD 193–204«. In: Parissaki, Maria-Gabriella G. (Hrsg.), *Aspects of the Roman province of Thrace.* Meletimata 69. Thrakika Zetemata II (Athen), 85–98.

Braemer, François, 1968. »Sculptures en métal battu et repoussé de la Gaule romaine et des régions limitrophes«. In : Études de sculpture antique *offertes à Jean Charbonneaux*, 2. *Revue Archéologique. Nouvelle série*, 1968.2, 327–354.

Braemer, François, 2004. »Portraits romains en or«. In: Fano Santi, Manuela (Hrsg.), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Tarversi.* Vol. I (Roma), 159–172.

Cancik, Hubert und Hitzl, Konrad (Hrsg.), 2003. *Die Praxis der Herrscherverehrung in Rom und seinen Provinzen* (Tübingen).

Chaniotis, Angelos, 2003. »Der Kaiserkult im Osten des Römischen Reiches im Kontext der zeitgenössischen Ritualpraxis«. In: Cancik und Hitzl 2003, 3–28.

Cowell, Michael R., La Niece, Susan, Meeks, Nigel, 1983. »The Scientific examination of the Thetford treasure«. In: Johns, Catherine und Potter Timothy, *The Thetford Treasure: Roman Jewellery and Silver* (London), 56–67.

Cronyn, Janet Margaret, 1992. *The elements of archaeological conservation* (London und New York).

Cuntz, Otto (Hrsg.), 1990. *Itineraria Romana. Vol. I. Itineraria Antonini Augusti et Burdigalense* (Stuttgart; Nachdruck von 1929).

Daguet-Gagey, Anne, 2000. *Séptime Sévère: Rome, l'Afrique et l'Orient* (Paris).

Dahmen, Karsten, 2001. *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit* (Münster).

Daut, Raimund, 1975. *Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer.* Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. Reihe 2; Bd. 56 (Heidelberg).

Daux, Georges, 1965. »Chroniques des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1964«. *Bulletin de Correspondance Hellénique* 89, 683.

Delbrück, Richard, 1929. *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (Berlin).

Despinis, Giorgos, Stefanidou-Tiveriou, Theodosia, Voutiras, Emmanuel, 2003. Κατάλογος Γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης II (Thessaloniki).

v. Domaszewski, Alfred, 1885. »Die Fahnen im römischen Heer«. In: Domaszewski 1972, 1–80.

v. Domaszewski, Alfred, 1895. »Die Religion des römischen Heeres«. In: Domaszewski 1972, 81–209.

v. Domaszewski, Alfred, 1972. *Aufsätze zur römischen Heeresgeschichte.* Nachdruck der Aufsätze von 1885–1925/26 (Darmstadt).

Eagleton, Catherine und Williams, Jonathan (with Joe Cribb and Elizabeth Errington), 2007. *Money: A History*. (2nd edition, London).

Edelmann, Babett, 2008. »Pompa und Bild im Kaiserkult des römischen Ostens«. In: Rüpke 2008, 153–167.

Edelmann-Singer, Babett, 2016. »Die Kaiserpriesterinnen in den östlichen Provinzen des Reiches – Reflexionen über Titel, Funktion und Rolle«. In: Kolb und Vitale 2016, 387–405.

Eggert, Gerhard und Spiering, Beate, 1990. »Naturwissenschaftliche Untersuchungen des Silberschatzfundes von Resafa«. In: Ulbert, Thilo, *Resafa III, Der kreuzfahrerzeitliche Silberschatz aus Resafa Sergiupolis* (Mainz am Rhein), 97–103.

Elkins, Nathan T., 2015. *Monuments in minature: architecture on Roman coinage*. Numismatic Studies 29 (New York).

Estienne, Sylvia, 2014. »*Aurea pompa venit*. Présences divines dans les processions romaines«. In: Estienne et al. (Hrsg.) 2014, 337–350.

Estienne, Sylvia, Huet, Valérie, Lissarague, François, Prost, Francis (Hrsg.), 2014. *Figures de dieux. Construire le divin en images* (Rennes).

Fishwick, Duncan, 1978. »The Development of Provincial Rulership in the Western Roman Empire«. In: Temporini, Hildegard und Haase, Wolfgang (Hrsg.), 1978, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II* (Berlin, New York), 16.2, 1201–1253.

Fishwick, Duncan, 2004. *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume III: Provincial Cult. Part 3: The Provincial Centre; Provincial Cult* (Leiden. Boston)

Fishwick, Duncan, 2007. »Imperial Processions at Augusta Emerita«. In: Nogales, Trinidad und Gonzalez, Julian (Hrsg.), *Culto imperial: política y poder. Actas del Congreso Internacional, Mérida, Museo nacional de arte romano, 18–20 de mayo 2006* (Mérida), 31–47.

Fittschen, Klaus und Zanker, Paul, 1985 (1994[2]). *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse* (Mainz).

Fless, Friederike, 1995. *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs: Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung* (Mainz).

Fless, Friederike, 2004. »Römische Prozessionen«. In: *Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThCRA), I. Processions, sacrifices, libations, fumigations, dedications* (Los Angeles), 33–58.

Forbes, John S., 1999. *Hallmark: A history of the Assay Office* (London).

Freis, Helmut (hrsg. und übersetzt), 1984. *Historische Inschriften zur römischen Kaiserzeit: von Augustus bis Konstantin*. Texte zur Forschung 49 (Darmstadt).

Frey, Lore, 1982. »Das Bildnis eines Kaiserpriesters aus Pompejopolis in Kilikien«. *Antike Welt* 13.2, 27–39.

Fricke, Beate, 2007. Ecce fides. *Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen* (München).

Fuchs, Michel, Bujard, Sophie, Broillet-Ramjoué, Evelyne, 2004. »*5. Villa romana: Wandmalereien*«. In: Suter et al. 2004, 85–150.

Furger, Andreas und Müller, Felix (Hrsg.), 1991. *Gold der Helvetier* (Zürich).

Gaborit-Chopin, Danielle, Taburet-Delahaye, Élisabeth, 2001. *Le trésor de Conques*. Cat. Exposition Louvre (Paris).

Garbsch, Jochen und Overbeck, Bernhard, 1989. *Spätantike zwischen Heidentum und Christentum*. Ausstellungskataloge der Prähistorischen Staatssammlung 17 (München).

Geominy, Wilfred, 1995. »Die Silberbüste des Kaisers Galba«. In: Kulenkampff, Annette und Utermann, Antje, *Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel*. Katalog zur Ausstellung *Unter dem Vulkan*, 1995 in Bonn (Köln), 170–171.

Geominy, Wilfred und Franchi, Claudio, 1995. *Die Silberbüste des Kaisers Galba. Il busto argenteo del imperatore Galba* (Bonn).

Giumlia-Mair Alessandra, 2000, Argento e leghe »argentee« nell'antichità, Bollettino dell'Accademia Gioenia di Scienze Naturali, vol. 33, n.357, 295–314.

Giumlia-Mair, Alessandra, 2001. »Pietre ornamentali e leghe d'oro – Studi tecnici ed analisi su un gioiello da Emona«. In: *Carintia Romana und die römische Welt: Festschrift für Gernot Piccottini zum 60. Geburtstag* (Klagenfurt), 329–340.

Giumlia-Mair, Alessandra, 2011. »Composition of the Mochlos Sistrum, Appendix to: Soles J., The Mochlos Sistrum and its origins«. In: Betancourt, Philip P.; Ferrence, Susan C. (Hrsg.), 2011. *Metallurgy: Understanding How, Learning Why*. Studies in Honor of James D. Muhly, Prehistory Monographs 29 (Philadelphia), 131–144.

Giumlia-Mair, Alessandra, Ferrence, Susan C. und Betancourt, Philip P., 2015. »Metallurgy of the copper-based objects from Gournia, East Crete«. In: Hauptmann, Andreas und Modarressi-Tehrani, D. (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd International Conference »Archaeometallurgy in Europe III«*, June 29–July 1, 2011 (Bochum 2015) 145–154.

Gnecchi, Francesco, 1912. *I Medaglioni Romani*, Bd. I–III (Milano).

Goi Paolo, 1992, Il Rinascimento, Busto reliquiario di Santa Anastasia, in: Giuseppe Bergamini ed., Ori e Tesori d'Europa, Electa, Milano, 180–209.

Grammenos, Demetrios V. et al., 2003. *Roman Thessaloniki* (Thessaloniki).

Guggisberg, Martin A. (Hrsg., unter Mitarbeit von Annemarie Kaufmann-Heinimann), 2003. *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst. Die neuen Funde*. Forschungen in Augst 34 (Augst).

Guggisberg, Martin A., 2003. »Kaiseraugst und die Silberschätze der Spätantike. Die Zusammensetzung und Funktion der Silberschätze. Tafelgeschirr oder Donativ?«. In: Guggisberg (Hrsg.) 2003, 247–284.

Hahn-Weinheimer, Paula und Hirner, Alfred, Weber-Diefenbach Klaus, 1995. *Röntgenfluoreszenzanalytische Methoden – Grundlagen und praktische Anwendung in den Geo-, Material- und Umweltwissenschaften* (Braunschweig, Wiesbaden).

Halleux, Robert, 2002 = *Les Alchimistes grecs. Tome I. Papyrus de Leyde – Papyrus de Stockholm – Recettes*. Texte établi et traduit par Robert Halleux. Sous la direction de Henri-Dominique Safferey. 1981; 2e édition 2002 (Paris).

Heinen, Heinz, 2006. »Herrscherkult im römischen Ägypten und *damnatio memoriae* Getas. Überlegungen zum Berliner Severertondo und zu Papyrus Oxyrhynchus XII 1449«. (Günter Grimm zum 50. Geburtstag am 18. Mai 1990, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 98, 1991, 263–298). In: Heinen, Heinz, *Vom hellenistischen Osten*

zum römischen Westen. Ausgewählte Schriften zur Alten Geschichte. Historia Einzelschriften 191 (Stuttgart), 105–141.

v. Heintze, Helga, 1968. »Galba«. *Römische Mitteilungen* 75, 149–153.

Herz, Peter, 2016. »Die Agonistik und der Kaiserkult«. In: Kolb und Vitale 2016, 123–131.

v. Hesberg, Henner, 1978. »Archäologische Denkmäler zum römischen Kaiserkult«. Temporini, Hildegard und Haase, Wolfgang (Hrsg.), 1978. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II 16,2* (Berlin, New York), 911–995.

Hill, Philip Victor, 1993. »The portraiture of Septimius Severus and his Family on Coins from the Mint of Rome ad 193–217«. In: Price, M., Burnett, A. und Bland, R. (eds.), *Essays in Honour of Robert Carson and Kenneth Jenkins* (London), 183–189.

Hirt, Alfred M., 2010. *Imperial Mines and Quarries in the Roman World. Organizational Aspects 27 B.C.–A.D. 235* (Oxford).

Hochuli-Gysel, Anne, 2008. »The bust of Marcus Aurelius«. In: Aillagon, Jean-Jacques (Hrsg.), *Rome and the Barbarians: The Birth of a New World.* Ausstellungskatalog Palazzo Grassi (Milano). 82–83.

Hochuli-Gysel, Anne und Brodard, Virginie, 2006. *Marc Aurel. Die unglaubliche Entdeckung der Goldbüste in Avenches*. Documents du Musée Romain d'Avenches 13 (Avenches).

Hofmann, Franz, 1991. »Gold, seine Lagerstätten und seine Gewinnung«. In: Furger und Müller 1991, 35–39.

Højte, Jakob Munk, 2005. *Roman imperial statue bases: from Augustus to Commodus* (Aarhus).

Hughes, Michael J. und Hall, Andrew, 1979. »X-ray fluorescence Analysis of Late Roman and Sassanian Silver Plate«. *Journal of Archaeological Science* 6.4, 321–244.

Jäggi, Christoph, 1991.«Gold – vollkommenes Metall und idealer Werkstoff«. In: Furger und Müller 1991, 41–47.

Johansen, Flemming, 1995. *Catalogue Roman Portraits III. Ny Carlsberg Glyptotek*. (Copenhagen).

Jucker, Hans 1964. »Ein Aureus und der Kopf des Kaisers Galba«. *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern* 43/44, 1963/64, 261–302.

Jucker, Hans, 1981. »Marc Aurel bleibt Marc Aurel«. *Bulletin de l'Association Pro Aventico* 26, 5–36.

Kaufmann-Heinimann, Annemarie, 1998. *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*. Forschungen in Augst 26 (Augst).

Kavanagh, Eduardo, 2015. *Estandartes militares en la Roma antigua. Tipos, simbología y función.* Anejos de *Gladius* 16 (Madrid).

Kiilerich, Bente 1993. *Late forth century classicism in the plastic arts. Studies in the so-called Theodosian renaissance.* Odense University Classical Studies 18 (Odense).

Kolb, Anne und Vitale, Marco (Hrsg.), 2016. *Kaiserkult in den Provinzen des Römischen Reiches. Organisation, Kommunikation und Repräsentation* (Berlin).

Koeppel, Gerhard, 1990. »Der Bogen des Septimius Severus, die Decennalienbasis und der Konstantinsbogen. Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VII«. *Bonner Jahrbücher* 190, 1–64.

Koortbojian, Michael, 2013. *The divinization of Caesar and Augustus: precedents, consequences, implications* (New York).

Kossmann, Dirk, 2008. »Römische Soldaten als Teilnehmer von Festen«. In: Rüpke, Jörg (Hrsg.), 2008, 133–152.

Kruse, Helmut, 1934. »Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reich«. *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums* 29.3 (Paderborn).

Künzl, Ernst, 1983. »Zwei silberne Tetrarchenporträts im RGZM und die römischen Kaiserbildnisse aus Gold und Silber«. *Jahrbuch des* Römisch-*Germanischen Zentralmuseums Mainz* 30, 381–402.

Lahusen, Götz, 1984. *Textstellen. Von den Anfängen bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. Schriftquellen zum römischen Bildnis I* (Bremen).

Lahusen, Götz, 1999a. »Zu römischen Bildnissen aus Gold und Silber«. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 128, 251–266.

Lahusen, Götz, 1999b. » 'Es ist nicht alles Gold, was glänzt'. Vergoldete Statuen in Rom«. In: v. Steuben, Hans (ed.), *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze* (Bibliopolis), 97–106.

Lahusen, Götz, 2001. »Zu Bildnissen aus vergoldeter Bronze und Edelmetall«. In: Lahusen, Götz und Formigli, Edilberto, *Römische Bildnisse aus Bronze: Kunst und Technik* (München), 505–521.

Lahusen, Götz, 2002. »Die goldene Büste des Kaisers Marc Aurel aus Avenches. Zu römischen Statuen und Büsten aus Gold und Silber«. *Helvetia Archaeologica* 33, 46–65.

Lahusen, Götz, 2010. *Römische Bildnisse. Auftraggeber, Funktionen, Standorte* (Mainz am Rhein).

Lahusen, Götz und Formigli, Edilberto, 2001. *Römische Bildnisse aus Bronze: Kunst und Technik* (München).

La Niece, Susan, 2009. *Gold* (London).

Lang, Janet, Hughes, Michael J., Oddy, Andrew W., 1984. »Report on the Scientific Examination of the Sea City dish 62, the Achilles Dish 63 and some other items«. In: Kaufmann-Heinimann, Annemarie, Furger, Alex et al. (Hrsg.), 1984. *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst* (Derendingen), 375–381.

Langford, Julie, 2013. *Maternal Megalomania. Julia Domna and the Imperial Politics of Motherhood* (Baltimore).

Lapatin, Kenneth D. S. (Hrsg.), 2014. *The Berthouville silver treasure and Roman luxury* (Los Angeles)

Lapatin, Kenneth D. S., 2015. *Luxus: The sumptuous arts of Greece and Rome.* The Getty Museum (Los Angeles).

Le Bohec, Yann (Hrsg.), 2015. *The encyclopedia of the Roman Army* (Malden, Mass.).

Lichtenberger, Achim, 2011. *Severus Pius Augustus. Studien zur sakralen Repräsentation und Rezeption der Herrschaft des Septimius Severus und seiner Familie (193–211 n. Chr.)* (Leiden).

Liertz, Uta-Maria, 1998. *Kult und Kaiser: Studien zu Kaiserkult und Kaiserverehrung in den germanischen Provinzen und in der Gallia Belgica zur römischen Kaiserzeit.* Acta Instituti Romani Finlandiae 20 (Rom).

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. I–VIII, Suppl. 1 und 2, Indices 1 und 2 (Zürich und München, 1981–1999).

L'Orange, Hans Peter und Wegner, Max, 1984. *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen. Die Bildnisse der Frauen und des Julian*. Das Römische Herrscherbild 3.4. (Berlin).

Lusnia, Susann S., 2014. *Creating Severan Rome: The architecture and self-image of L. Septimius Severus (A.D, 193–211)*. Collection Latomus 345 (Bruxelles).

Lutz, Joachim und Pernicka, Ernst, 1996. »EDXRF analysis of ancient copper alloys«. *Archaeometry* 38.2, 313–323.

Macchiaroli, Gaetano (Hrsg.), 1987. *Domiziano/Nerva: la statua equestre da Miseno: una proposta di ricomposizione*. Ausstellungskatalog (Napoli).

Mangas, Julio, 1971. »Un capitulo de los gastos en el municipio romano de Hispania a través de las informaciones de la epigrafia latina«. *Hispania Antiqua* 1, 105–146.

Marc, Jean-Yves, 2015. »Théâtres et sanctuaires dans le monde romain: réflexions à partir de l'exemple de Mandeure«. In: Dechezleprêtre, Thierry, Gruel, Katherine, Joly, Martine (dir.), *Agglomérations et sanctuaires. Réflexions à partir de l'exemple de Grand*. Actes du colloque de Grand, 22–23 octobre 2011 (Epinal), 291–306.

Massner, Anne-Kathrein, 1982. *Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Augustusporträts (43 v. Chr–68 n. Chr.)*. Das römische Herrscherbild 4 (Berlin).

Massner, Anne-Kathrein 1991. »Nicht Germanicus, sondern Drusus maior«. *Antike Kunst* 34, 116–126.

Mattingly, Harold; Sydenham, Edward D.; Sutherland, Carol H.V.; Carson, Robert A.G., 1923–2003. *The Roman Imperial Coinage*. 10 Bde. (London, verschiedene Auflagen).

McCann, Anna Marguerite 1968. *The portraits of Septimius Severus (A.D. 193–211)*. Memoirs of the American Academy in Rome 30 (ohne Erscheinungsort).

Micheletto, Egle und Pantò, Gabriella (Hrsg.), 2013. *Tesoro di Marengo*. I Cataloghi. Museo di Antichità di Torino 3 (Turin).

Mundell Mango, Marlia und Bennett, Anna, 1994. *The Sevso Treasure, Part 1*. Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 12, Part 1 (Ann Arbor, MI).

Musorillo, Herbert, 1972. *The acts of the Christian martyrs* (Oxford).

Nelis-Clément, Jocelyne, 2000. *Les «beneficiarii»: militaires et administrateurs au service de l'Empire (Ier s. a. C. – VIe s. p. C.)* (Paris).

Nelis-Clément, Jocelyne, 2015. »Non-Commissioned Officers, NCOs: Prinicipate«. In: Le Bohec 2015, II, 687–691.

Niemeyer, Barbara, 2007. *Trassologie an römischem Silber. Herstellungstechnische Untersuchungen am Hildesheimer Silberfund*. BAR International Series 1621 (Oxford).

Oddy, Andrew W., 1981. »Gilding through the ages: an outline history of the process in the Old World«. *Gold Bulletin* 14.2, 75–79.

Oddy, Andrew W., 1993. »Gilding of metals in the Old World«. In: La Niece, Susan, Craddock, Paul (Hrsg.), 1993, *Metal Plating and Patination* (London), 171–181.

Ogden, Jack, 1982. *Jewellery of the ancient world* (London).

Oliver, James Henry, 1941. *The Sacred Gerusia. The American Excavations in the Athenian Agora*. Hesperia Supplement 6 (Baltimore).

Oliver, James Henry, 1970. *Marcus Aurelius: Aspects of civic and cultural policy in the East*. Hesperia Supplement 13 (Princeton).

Pekáry, Thomas, 1985. *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft. Dargestellt anhand der Schriftquellen*. Das römische Herrscherbild 3.5 (Berlin).

Pernicka, Ernst, »*Possibilities and limitations of provenance studies of ancient silver and gold*«. In: Meller, Harald, Risch, Roberto und Pernicka, Ernst (Hrsg.) 2014, *Metalle der Macht – Frühes Gold und Silber. Metals of power – Early gold and silver. 6*. Mitteldeutscher Archäologentag vom 17. bis 19. Oktober 2013 in Halle (Saale). 6th Archaeological Conference of Central Germany, October 17–19, 2013 in Halle (Saale) (Halle), 153–164.

Piccotini, Gernot, 1994. »Gold und Kristall am Magdalensberg«. *Germania* 72, 467–477.

Pike, Alistair; Cowell, Mike; Lang, Janet; Cartwright, Caroline, 1997. »The Scientific Examination of the Hoard«. In: Johns, Catherine (Hrsg.), *The Snettisham Roman Jeweller's Hoard* (London), 53; 58–61.

Pick, Behrendt, 1977–1978. *Die antiken Münzen von Dacien und Moesien*. Die antiken Münzen Nord-Griechenlands 1 (Sala Bolognese; Reprint der 1. Auflage Berlin 1898).

Price, Simon R. F., 1984. *Rituals and power. The Roman imperial cult in Asia Minor* (Cambridge).

de Pury-Gysel, Anne, 2015. »Avenches – *Aventicum*, Hauptstadt der Helvetier. Zum Forschungsstand 1985–2010«. *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission* 93 (2012), 107–233.

de Pury-Gysel, Anne und Lehmann, Eberhard H., Giumlia-Mair, Alessandra, 2016. »The manufacturing process of the gold bust of Marcus Aurelius: evidence from neutron imaging«. *JRA* 29, 477–493.

Radnóti, Aladár, 1954. »Trebonianus Gallus ezüstlemez mellképe – Silver Bust of Trebonianus Gallus from Brigetio«. *Folia Archaeologica* 6, 49–61; 201–204 (englische Zusammenfassung).

Reiche, Ina und Denker, Andrea, 2004. »Zerstörungsfreie PIXE-Untersuchung des Silberfundes von Paternò«, Appendix to Platz-Horster, Gertrud. »Der Silberfund von Paternò in der Antikensammlung Berlin«, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 118, 2003, 238–240.

Reuter, Marcus, 2009. »Die Xantener Inschrift CIL XIII 8607, Septimius Severus und der thrakische Personalersatz bei den Rheinlegionen«. *Xantener Berichte* 15, 347–355.

Reuter, Marcus, 2012. *Legio XXX Ulpia victrix: Ihre Geschichte, ihre Soldaten, ihre Denkmäler. Xantener Berichte* 23 (Darmstadt).

Reuter, Marcus (Dir.), 2016. *Nero. Kaiser, Künstler und Tyrann*. Begleitband zur Ausstellung (Darmstadt).

RIB = *The Roman Inscriptions of Britain*: Collingwood, Robin George, Wright, Richard Pearson, 1965–2009. *The Roman Inscriptions of Britain*. Bd. 1–3 (Oxford).

RIC = *The Roman Imperial Coinage*: Mattingly, Harold; Sydenham, Edward D.; Sutherland, Carol H.V.; Carson, Robert A.G., 1923–2003. *The Roman Imperial Coinage*. 10 Bde. (London, verschiedene Auflagen).

Riccardi, Lee Anne, 2002. »Military standards, Imagines, and the Gold and Silver Imperial Portraits from Aventicum, Plotinoupolis, and the Marengo Treasure«. *Antike Kunst* 45, 86–99.

Riccomini, Anna Maria, 2013. »Un ritratto di discussa funzione: il busto di Lucio Vero«. In: Micheletto und Pantò 2013, 31–34.

Rüpke, Jörg (Hrsg.), 2008. *Festrituale in der römischen Kaiserzeit.* Studien und Texte zu Antike und Christentum 48 (Tübingen).

Rüpke, Jörg, 2008, »Kalender- und Festexport im Imperium Romanum«. In: Rüpke 2008, 19–33.

Schäfer, Thomas, 1989. *Imperii insignia: Sella curulis und Fasces: Zur Repräsentation römischer Magistrate*. Mitteilungen des Deutschen Instituts. Römische Abteilung. Ergänzungsheft 29. Mainz.

Schazmann, Paul 1940. »Buste en or représentant l'empereur Marc-Aurèle trouvé à Avenches en 1939«. *Revue Suisse d'art et d'archéologie* 2, 69–93.

Schneider, Beate, 1976. *Studien zu den kleinformatigen Kaiserportraits von den Anfängen der Kaiserzeit bis ins dritte Jahrhundert* (München).

Schönert, Edith, 1965. *Die Münzprägung von Perinthos*. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 45 (Berlin).

Selke, Valeria, 2014. *Römische Funde aus Dambach am Limes (1982–2007)*. Materialhefte zur bayerischen Vorgeschichte 100. (Kallmünz).

Sena Chiesa, Gemma, 2008. »Imago Caesaris argentea. Il busto di Lucio Vero del Tesoro di Marengo«. *Lanx* 1, 1–25.

Soechting, Dirk, 1972. *Die Porträts des Septimius Severus* (Bonn).

Spielvogel, Jörg, 2006. *Septimius Severus* (Darmstadt).

Spier, Jeffrey, 2010. *Treasures of the Ferrell Collection* (Wiesbaden).

Stäcker, Jan, 2003. *Princeps und miles. Studien zum Bindungs- und Nahverhältnis von Kaiser und Soldat im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr.* (Hildesheim – Zürich – New York).

Steidl, Bernd, 2001. »198. Kaiserbüste«. In: Wamser und Gebhart 2001, 294–295.

Steidl, Bernd, 2009. »Die goldene *imago* eines Kaisers vom rätischen Limes«. In: Kemkes, Martin und Sarge, Claudia, *Gesichter der Macht. Kaiserbilder in Rom und am Limes.* Schriften des Limesmuseums Aalen 60 (Esslingen am Neckar), 108–109.

Stemmer, Klaus, 1978. *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen.* Archäologische Forschungen 4 (Berlin).

Stemmer, Klaus (Hrsg.), 1995. *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur* (Berlin).

Stutzinger, Dagmar, 1983a. »Nr. 51. Büstchen des Magnentius ». In: Beck und Bol 1983, 440–441.

Stutzinger, Dagmar, 1983b. »Nr. 52. Porträt eines Kaisers der valentinianischen Dynastie«. In: Beck und Bol 1983, 441–442.

Süss, Jürgen, 2003. »Kaiserkult und Urbanistik. Kultbezirke für römische Kaiser in kleinasiatischen Städten«. In: Cancik und Hitzl 2003, 249–281.

Suter, Peter J. et al., 2004. *Meikirch. Villa romana, Gräber und Kirche.* Schriftenreihe der Erziehungsdirektion des Kantons Bern. Archäologischer Dienst (Bern).

Taralon, Jean und Taralon-Carlini, Dominique, 1997. »La Majesté d'or de sainte Foy de Conques«. *Bulletin Monumental* 155.1, 11–73.

Töpfer, Kai Michael, 2011. *Signa Militaria: Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat*. Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 91 (Mainz).

Töpfer, Kai Michael, 2015. »Standards«. In: Le Bohec 2015, III, 922.

Vavritsas, Andreas, 1968. »Chrysi protomi apo to Didymoteicho«. *Athens Annals of Archaeology* 2, 194–197, mit Farbtafel (Neugriechisch).

Vavritsas, Andreas, 1969. »Eine Goldbüste aus Didymoteichon«. *Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes. II. Archéologie, Histoire de l'Antiquité, Arts.* Sofia 1966 (Sofia), 419–422.

Wamser, Ludwig und Gebhard, Rupert, 2001. *Gold. Magie – Mythos – Macht. Gold der Alten und Neuen Welt* (Stuttgart).

Wankel, Hermann (Hrsg.), 1979. *Die Inschriften von Ephesos 1a. Nr. 1–47 (Texte)*. Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien (Bonn).

Weber, Marga, 1983. »Zwei silberne Tetrarchenköpfchen«. In: Beck und Bol 1983, 410–412.

Wegner, Max, 1939. *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*. Das römische Herrscherbild 2.4. (Berlin).

Wegner, Max, 1979. *Gordianus III. bis Carinus*. Mit Beiträgen von Jörgen Bracker und Willi Real. Das römische Herrscherbild 3.3. (Berlin).

Wegner, Max und Unger, Reingart, 1979. »Nachträge zum römischen Herrscherbild im 2. Jh. n. Chr; Teil I. Verzeichnis der Bildnisse von Antoninus Pius bis Commodus«. *Boreas* 2, 87–225.

Wienholz, Holger, 2016. »Eine severische Neokorie im Bacchustempel von Baalbek«. In: Kolb und Vitale 2016, 229–251.

Wiggers, Heinz Bernhard und Wegner, Max, 1971. *Caracalla. Geta. Plautilla. Macrinus bis Balbinus*. Das römische Herrscherbild 3.1. (Berlin).

Williams, Dyfri und Ogden, Jack, 1994. *Greek Gold. Jewellery of the Classical World* (London).

Witschel, Christian, 1995. »Römische Statuen als Tempelkultbilder«. In: Stemmer, Klaus (Hrsg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur* (Berlin), 253–261.

Wolters, Reinhard, 1999. *Nummi Signati. Untersuchungen zur römischen Münzprägung und Geldwirtschaft.* Vestigia 49 (München).

Wörrle, Michael, 1988. *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien: Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oinoanda* (München).

Zanker, Paul, 1983. *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge 90 (München).

Zieghaus, Bernd, 2001. »Antikes Münzgold. Vom frühen Elektron zum merowingischen Triens«. In: Wamser und Gebhard 2001, 80–99.

Tomographie Marc Aurel Avenches: https://www.youtube.com/watch?v=aOXsTn7ItoI

ABBILDUNGSNACHWEIS

1–6, 13–31, 74–78 Fotos Thanos Kartsoglou, Seagull-Works, Thessaloniki. © Anne de Pury-Gysel.

7 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RomanEmpire_117_de.svg Public domaine.

8 https://www.google.ch/search?q=Plotinopolis+map&client=firefox-b&tbm=isch&imgil=xAMjvXSVfbfvnM

9, 11 Ephorate of Antiquities of Rodopi, GR.

10 Ephorate of Antiquities of Rodopi, GR, Panagiotis Mouzakidis et al.; Umzeichnung durch Jean-Paul Dal Bianco, Avenches.

12 Nach Vavritsas 1968, Farbtafel.

32–41, 140–144 Photos and micrographs by A. Giumlia-Mair, Archeoanalisi, I-39012 Merano (BZ).

42–45 Fotos Anne de Pury-Gysel. Courtesy of the Hellenic Ministry of Culture & Sports / Archaeological Receipts Fund / Archaeological Museum of Thessaloniki, Inv. 898.

46, 47, 56 Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, Inv. 3422 und Inv. 1768. Foto Ole Haupt.

48 links, 54 DAI Rom. Bildautor C. Faraglia, Neg. D-DAI-Rom-34.1725.

48 rechts http://arachne.uni.koeln.de/item/marbilder/6676816, Foto G. Fittschen-Badura.

49 Nach Gnecchi 1912, Bd. II, Taf. 92,8.

50, 51, 53, 59, 60, 82, 118, 120, 121 Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. Aufnahme durch Lutz-Jürgen Lübke (Lübke und Wiedemann).

52, 58, 79 Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. Aufnahme durch Dirk Sonnewald.

55 http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/703745.

57 DAI Rom. Bildautor G. Singer, Neg. D-DAI-Rom 67.570.

61 Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Foto J. Laurentius.

62, 71 DeA Picture Library, licensed by Alinari.

63 Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10991, 178r. Sammelhandschrift 1542 / 1550-51. Bl. 78r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00005863-8.

64 GDKF Ursula Rudischer, Landesmuseum Mainz.

65 Nach Hochuli-Gysel und Brodard 2006, 90, Abb. 96.

66 Foto K. M. Töpfer, Heidelberg.

67 Chester, UK, Grosvenor Museum.

68 Archäologischer Dienst Bern, a: Arthur Nydegger und b: Andreas Zwahlen.

69 DAI Rom. Bildautor G. Singer, Neg. D-DAI-Rom 70-1018.

70 DAI Rom. Bildautor G. Singer, Neg. D-DAI-Rom 70-1020.

72 Hungarian National Museum. Inv. ET-A 36.1971.2.

73 Jean-Paul Dal Bianco, Avenches, nach Entwurf von Anne de Pury-Gysel.

80 Nach Gnecchi 1912, Bd. I, Taf. 22,2.

81 The Trustees of the British Museum, London, Inv. 1872,0709.406.

83 Foto Thomas Hufschmid, Basel.

84 Nach Gnecchi 1912, Bd. III, Taf. 152,6.

85 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Foto Martin P. Bühler.

86 Konzept Anne de Pury-Gysel.

87–91, 93 AVENTICUM – Site et Musée romains d'Avenches, Foto Jürg Zbinden, Bern.

92, 94 AVENTICUM – Site et Musée romains d'Avenches.

95 E. H. Lehmann, Paul Scherrer Institut, Villigen.

96, 97 E. H. Lehmann und F. Schmid, Paul Scherrer Institut, Villigen, CH.

98–101 Foto Archäologische Staatssammlung München.

102–104 Ferrell Collection, Houston, Tx. Abb. 104, Foto Bruce White

105 Nach Hochuli-Gysel und Brodard 2006, Abb. 105.

106 Office de tourisme de Conques, FR.

107–115 Nach Taralon 1997, Abb. 9, 12a.b, 13, 15, 16, 18, 19, 33.

116, 117 Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, Fotos Ole Haupt.

119 Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. Aufnahme durch Reinhard Saczeswki.

122 Foto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Su concessione del Ministero die Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

123–127 Fotos Anne de Pury-Gysel. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

128, 129, 131 Torino, Museo di Antichità. Enrico Carpegna.

130 Torino, Soprintendenza Archeologia del Piemonte.

132–136 Fotos Anne de Pury-Gysel mit Publikationserlaubnis des Museums.

137–139 Hungarian National Museum / ©MNM.

145–150 Musée gallo-romain de Lyon, photos J.-M. Degueule.

151–158 Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz / Fotograf René Müller.

159–161 Archäologische Staatssammlung München. Fotos Stefanie Friedrich.



Die Goldbüste des Kaisers Septimius Severus (193–211 n. Chr.) wurde im Jahr 1965 in Didymoteicho, dem antiken Plotinopolis (Nordgriechenland) gefunden. Dieser überaus seltene Fund hochstehender Goldschmiedearbeit liegt erstmals ausführlich untersucht und bebildert vor.

Es handelt sich um die eine von nur zwei erhaltenen größeren Goldbüsten römischer Kaiser; das zweite, leicht unterlebensgroße Exemplar ist die Büste von Marc Aurel aus Avenches (Schweiz).

Die 28 cm hohe Goldbüste des Septimius Severus wiegt knapp drei römische Pfund (980 g) und entspricht somit einem vielfach für solche Objekte verwendeten Gewichtsmodul.

Goldporträts waren dem Kaiser vorbehalten. Als portable Bildnisse konnten sie den Kaiser bei offiziellen Handlungen wie am Gericht vertreten, sie dienten aber auch im Kaiserkult sowie in der römischen Armee, wo sie an der Spitze von Standarten mitgetragen wurden.

Dieses Buch liefert überdies Vergleiche zu zwölf weiteren römischen Kaiserbüsten aus Edelmetall.

ISBN 978-3-9524542-6-8

www.librum-publishers.com